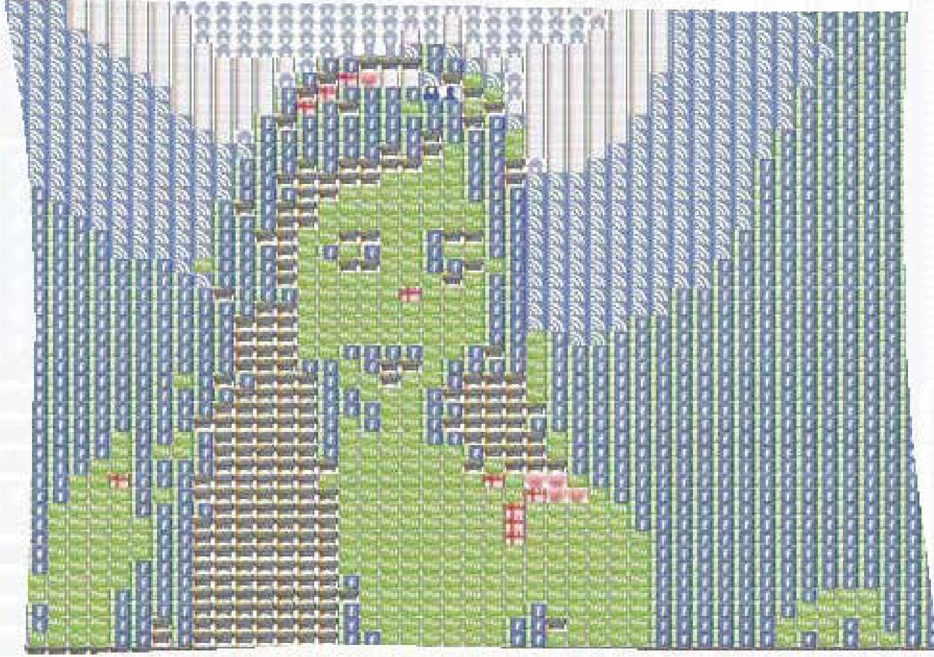


الفن الرقمي والحفاظ على التراث الثقافي غير المادي

نحو فلسفة للفن في عصر التقنية المعلوماتية

أ.د. حسن مصدق - كاتب من المغرب

فرض العديد من الفنانين المعتادين في مجال استعمال التقنيات السمعية البصرية أنفسهم كرواد التعبير عن الواقع بواسطة أدوات الاتصال خلال النصف الثاني من القرن العشرين. ثم تطورت تجاربهم في استخدامات غير متوقعة لتكنولوجيات الشبكات، مما فتح مجال التعبير الفني على أساليب جديدة ووضع الإبداع الفني مجملا في مفترق الطرق بفعل ابتكار الحواسيب والبرمجيات الإلكترونية. لذلك، يقترح هذا النص إعادة قراءة تاريخية وتحليلية لولادة المصنفات الفنية الرقمية وأجهزة الإبداع الرقمية في الشبكة وملامسة بعض خصائص التطور الفني الحديث في شبكة الإنترنت وكيفية صون التراث الثقافي غير المادي عبر المدونات والأرشفة الرقمية.

والواقـع أن الفـن الحديـث بصفـة عامـة والفنون الجميلـة بصفـة خاصـة استأنسـا دائمـا بمـا بلغتـه التقنيـات الإنسـانية مـن شـأو وتطوير خضـع لثلاث ثـورات صناعيـة أثرت كثـيرا في بنيانـه ووظائفـه، أولها الفترة الصناعيـة الأولى (1760-1820) المرتبطة بميلاد الآلـة البخارية وخطوط السـكك الحديديـة، ثم موجة ثانيـة (1860-1900) تـم اخـتراع الكهربـاء والهاتف فيهـا، مـا فتـح البـاب علـى مصراعيـه لمرحلـة ثالثـة (1950-1990) مهـدت لعصر المعلوميـات واندماجها مـع وسـائط الاتصال السـلكية واللاسـلكية.

هـذا يعني أن محاولة الربط بين الفـن الرقمي والتراث غـير المادي غير معهـودة في العالم العـربي، لكن ممكن أن نجد هذه المحاولة تفسـيرها المنطقي على المسـتوى المعرفي والجمـالي بوصـف كل الأعمـال الفنية أشـياء مصنوعة بالمعـنى الهيدغـري، أي أن الحجر موجـود في العمل الفني المحفـور أو المنقـوش، واللون موجـود في اللوحـة الزيتية المرسـومة، والصـوت موجـود في العمـل الفـني اللغوي، واللحـن موجـود في العمل الفـني الموسـيقي، وصولا إلى منتجـات الفـن الرقمي... ويمكـن أن نعكس القـول إننا نجد العمـارة في الحجـر، والحفر في الخشـب، والنقش في الجبص، والعمـل الموسـيقي في اللحن، والعمـل اللغوي في الصوت، وأخـيرا مجمل الأعمال في الوسـائط الرقمية.

هكـذا، يمكـن ان نـبرر ضـرورة البحـث في الثقافـة الشـعبية مـن منظـور الفـن الرقـمي، وأن نجـد مجمل العناصـر الفلسـفية الضرورية لهـذا المبحـث من أجل فلسـفة للفـن في عصـر التقنيـة المعلوماتية.

وبالنظـر إلى الثـورة الثالثـة، نجـد ثمَّة تحـولات كبرى أصابـت مفاهيم مثل التقنيـة، والخيال والإبـداع، بحيث لا تخل أي تكنولوجيـا من تمثيلات اجتماعية، وهذه بدورها تجـد فيها أداة مـن أدوات التعبـير عنها، كما يحـدث في فن الرسـم عن طريق الحاسـوب، وألعاب الفيديـو والعوالم الافتراضيـة أو ثلاثية الأبعاد. وهو الأمـر الذي يفتح الباب عن إمكانية تقننـة الخيال بعد محاولـة مكننته.

وإذا تأملنـا مليا تكوين هذه الأنظمـة التقنية الكبرى، نجد بأنهـا طورت أربع فئات تقنية بالغة التعقيد بحسـب التصنيف الذي اقترحه ميشـيل فوكو[1]:

- «تقنيـات إنتاج» تسـاعد علـى تسـخير الطبيعة وتطويعهـا والتحكـم في مواردها،
- «تقنيـات أنظمـة الإشـارات» تتيـح اسـتخدام العلامـات، والمعـاني والرمـوز،
- «تقنيات السـلطة» الـتي تهدف إلى توجيـه الأفراد نحو غايـات بعينها، وهـي اليوم تتم بواسـطة أدوات جـذب وحفز الاهتمام كما يحدث في مجال التسـويق والتدبير أو عبر وسـائط الإعلام،
- «تقنيـات معالجـة الـذات» الـتي تسـمح بإجراء عمليـات حـول الجسـد أو تغيـير سـلوك الأفـراد وقولبتهـا، بحيث بـدأت التقنيـات الإحيائية تخترق اسـرار المادة العضوية لحماية الإنسـان من أعراض الشـيخوخة والمرض وتطويـر الأداء.

وهو ما يعني في مجال التفسير الإبسـتمولوجي أننا إزاء ثـلاث أنظمة تقنيـة كبرى لكل منهـا مبادئهـا ووظائفها وآليـات تفكيرها ومعاييرها الخاصة بهـا في قولبة الذهنية البشـرية وأذواقها وسـلوكياتها، تم تأسيسـها بالتدريج حـول شـبكات النقـل، ثـم شـبكات الكهربـاء، وأخـيرا تكنولوجيا المعلومـات والاتصالات.

إجمالا، يمكن التذكير بسـمتين أساسـيتين للتقنية، فمـن ناحية تُوسـع التقنيـة وتُضخم وتزيد مـن قدرات الفعـل الإنسـاني، ومـن ناحيـة أخـرى، هي تخلـق عالما آخـر، عالما مصطنعا يقـوم على تحويل العالـم الطبيعي بالالتفـاف عليـه بالمكر وخديعـة قوانينه، لكـن ما يبقى هو أن الموضـوع التقني في آخـر المطاف تكويـن اجتماعي وثقـافي، ويعد جـزءا من « نظـام تقني» ينخـرط في نظام ثقـافي عـام ورؤيـة للعالـم، أي أن التقنيـة عبـارة عـن إمكانيـة واختيار ومنعطـف طريق يتعين إنجـازه، حيث لا مجـال لحتمية تقنيـة خارجيـة تَفرِض نفسـها كقدر مشـؤوم على المجتمع.

أكـثر من ذلك، يتضح بأن الأشـياء التقنيـة عبارة عن بلورة ثقافيـة ونظاما من تمثيلات اجتماعية تفسـح عن خيالات، بحيـث أن حتى الشيء العادي جدا فيها يشـتمل

على خيار وبراعة ونظام قيم وثقافة معينة. بمعنى أنه يمكن قراءة أي حضارة عبر أشيائها التقنية. أي أن هذه الأشياء حبلى بمفارقة وظيفية وخيالية في نفس الوقت، فهي أداة وظيفية، لكنها في نفس الوقت أداة خيالية.

لذلك هي تُشكل بالجمع «تقنية خيالية» كما يصور ذلك عالم الأنثروبولوجيا جورج بالانديه. إنها تقنية تبشر بعوالم جديدة كما فعل جول فيرن تماما في رواياته العلمية الخيالية. وهي أيضا في نفس الوقت تقنية تكسر وتجبُّ ما قبلها منذ أن صنع الإنسان أول فأس بدائية إلى غاية صناعته للحفّارات العملاقة. فهي مثل واو العطف تماما، تأتي قبل الفعل الماضي فتقلب معناه إلى المستقبل، وقد تأتي هذه الواو قبل الفعل المضارع فتقلب معناه إلى ماض.

حتما هناك بون شاسع في التعقيد التقني، لكنه لا يعدو أن يكون في الدرجة وليس في الطبيعة، فكلها أدوات ووسائل تنتج بغاية أهداف محددة يختلط فيها الخيال بالحقيقة... إلخ. يتجلّى ذلك في نموها البالغ السرعة وبصورة رجائحية ومفاجئة أغلب الأحيان، ولا أبلغ من ذلك، أننا أصبحنا مدينين للكهرباء وآلات الطبخ والغسيل ومكيفات الهواء والهواتف المحمولة لا نستطيع منها فكاكا. منه ما يقوله هربرت ماركوزه في كتابه الإنسان ذو البعد الواحد: إن «الناس يتعرفون على أنفسهم في سلعهم، يجدون أرواحهم في سيارتهم، في أجهزة الهاي-فاي العائدة لهم، في بيوتهم المسواة، وفي تجهيزات مطابخهم». فقيمهم متسقة مع علاقات التسويق والاستهلاك، لا تستطيع عنها بديلا أو تبديلا.

لقد أدى تقدم تقنياتنا المذهل والطواعية والدقة اللتان توصلت إليهما، بالإضافة إلى العادات والأفكار وحتى الخيالات التي أوجدتها وقوع تغييرات عميقة في حياة الإنسان، إذ يستحيل اليوم أن نرى إلى المادة والمكان والزمان كما كان يحدث في الماضي.

ولعل كتاب نتشه وراء الخير والشر (1882)، يصور بدقة عالما تقنيا معاصرا يحبل كل شيئ فيه بنقيضه: «في لحظات الانعطاف التاريخية هذه تتجلّى متجاورة ومتداخلة ببعضها غالبا حركات نمو وصراع رائعة متعددة الوجوه أشبه بالغابة، نوع من الإيقاع الاستوائي في عملية التطور مع حركة هائلة للتدمير والتدمير الذاتي بفضل الأنانيات المتعارضة تعارضا عنيفا والمتفجرة والمتصارعة فيما بينها من أجل الشمس والنور، غير قادرة على الاهتداء إلى أية حدود أو قيود وأي احترام أو اعتبار في إطار الأخلاق الموجودة تحت تصرفها... لا شيئ غير «الأسئلة» الجديدة والصيغ الجماعية لم تعد موجودة، هناك «لاء» جديدة تستند إلى سوء التفاهم وانعدام الاحترام وثمّة انحطاط وشرّ مستطير مع أسمى الرغبات المجتمعة مع بعضها بشكل مخيف، ثمّة عبقرية الجنس تفيض فوق أطر الخير والشر وتزامن مصيري بين الربيع والخريف... مرّة أخرى هناك خطر، وهو أمُّ الأخلاق - خطر هائل -. لكنه الآن موضوع خطر على الفرد، على الأقرب والأغر، على الشارع، على الابن بالذات، على القلب بالذات، على أعمق الملاذات السرية للتمني والإرادة»[2].

وهذا ما يفسر الصرخة المدوية التي أطلقها نتشه وما زالت تصدح في الآفاق: «احذروا من التقدم التكنولوجي الذي لا غاية له إلا ذاته، احذروا من حركته الجهنمية التي لا تتوقف عند حد، سوف يولد في المستقبل أفرادا طيعين، خانعين، مستعبدين، يعيشون كالآلات، احذروا من هذه الدورة الطاحنة للمال ورأس المال والانتاج الذي يستهلك نفسه بنفسه، احذروا من عصر العدمية الذي سيجيئ لا محالة. إذ لا يكفي أن تسقطوا الآلهة القديمة لكي تُحِلُّوا محلّها أصناما جديدة، لا يكفي أن تنهار الأديان التقليدية لكي تحل محلَّها الأديان العلمية، فالتقدم ليس غاية بحد ذاته».

من التقنية المادية إلى التقنية الرمزية

على مدى تاريخ الفن والتطور التكنولوجي، اهتمّت إبداعات مختلفة في الواقع بتحقيق شروط وسيط الاتصال والحضور عن بعد. غير أن البعد التعاقدي لفعل الاتصال في العصر الرقمي يظل مدفوعا بقوة وباستمرار من خلال تجربة فنية تُنجز في وقت واحد

تبادلا ثقافيا وأعمال مشتركة جديدة، كما تعبر عنه اليوم حركات فنية مثل حركات الفن الشبكي، والممارسات الفنية الرقمية (*Net art*) المتميزة بتجريب تكنولوجيا الاتصال.

ومن ثم، شكّل الاستخدام الفني للشبكات البريدية وخدمة المراسلات من فرد إلى فرد شكلا من أشكال الابتكار في الاتصالات، أي ما يعرف اليوم بفن البريد الرقمي أو فن استعمال خدمات البريد الإلكتروني (*le Mail art*). وإذا كان هذا العمل الفني يحتفظ بمادية وليونة بشكل صحيح، فإن تداوله يعزز من جماليات علاقة جديدة على وجه الخصوص.

إذ عمل الفن البريدي الشبكي بالفعل على إرساء إبداع أكثر توزيعا وتشاركية كبيرة، أي أن موضوعه يتمّ دفع حدوده باستمرار عبر تجميله بنقوش وعلامات فنية مختلفة طوال رواجه المفتوح. وهكذا أصبح فن تبادل الرسائل في نسخه المتعاقبة من مخطوطات ومطبوعات ووثائق رقمية (برقيات وتلكس وفاكس وبريد إلكتروني) موضوعا للمعالجات الفنية الأصلية التي أثرت على شكل الرسالة وطرق الإرسال والنقل والاستقبال.

من الواضح تماما أن الفن البريدي الشبكي يميز بشكل جلي بين الإبداع الفني والوسيط الرقمي، لكنه بدمجهما يشكل مجالا يمتزج فيه الإثنان، وبالتالي فهو يوزع التجربة الإعلامية بين الفنانين ومعدات النقل البيني الرقمية ويخاطب تفاعلية مرتادي الشبكة في نفس الوقت، ما يطرح السؤال بقوة حول تعريف الفن الرقمي اليوم، فيما أصبحت الأدوات الرقمية جزءا لا يتجزأ من حياتنا اليومية وأن مجموعة واسعة من الفنانين تستعمل ما نستعمله نحن أيضا. هذا في الوقت الذي أصبحت فيه الإبداعات الرقمية أكثر تنوعا حتى أصبحنا لا نميز بين ما ينتمي إلى الفن أو الترفيه، بخاصة أن التمييز بين الفنان والمشاهد أصبح ضيقا.

وعلى أية حال، ليس هناك من شك بأن مفهوم الافتراضي أضعف كثيرا ما هو نظري وما هو تطبيقي، بحيث لا تكمن المشكلة في عدم الفصل بينهما، لكنها تكمن في سهولة الانتقال من هذا إلى ذاك وبسرعة كبيرة في هذا المجال. بمعنى أن الافتراضي يتسلل بين الخيال. والقصد والتنفيذ، ما يجعلنا نتساءل عما إذا كان الافتراضي لا يمنح للخيال طيفا من الواقع، وسلطة أداء، وإنجاز تفرض نفسها على التفسيرات المختلفة.

ويمكن القول بأن الافتراضي مثل الأمواج، شيء متحرك قادم إليك وأنت في مكانك، فهو بحر أو مجرى أو وادي تسير فيه المياه، قد تفاجئك أمواجه وتحملك، وقد تزداد حدة أمواجه بتعدد روافده ومنابعه. بمعنى أنه معلق بين الحضور والغياب، فهو ليس بواقع حاضر ولا خيال غائب، إنه يقع في منزلة بين المنزلتين، وهذا سر قوته. ومن ثم يمكن أن ينشأ تعريف للفن الرقمي بوصفه فن افتراضي يعرض إشاراته وعلامات الخيال الافتراضي التي لا تخل بدورها من كثافة الشحن العاطفي والقوة التأثيرية المتضمنة في عملية المزج هاته.

وفي هذا الصدد، إن اللوحات الهاتفية (*Telephone Pictures*) للرسّام والمصور الهنغاري لاسزلو موهولي-ناجي **(1895 - 1946)** László Moholy-Nagy، هي اليوم بمثابة نموذج مثالي كما يشرح آلياته: «طلبت عن طريق الهاتف في عام **1922** خمس لوحات مرسومة على أواني مطلية من مصنع علامات تجارية. وكان أمامي الرسم البياني الذي بحوزة المصنع بالإضافة إلى رسمي الذي وضعته على ورق الرسم البياني. أما في الجانب الآخر من الهاتف، كان أمام مدير المصنع ورقة من نفس الرسم مقسّمة إلى مربعات. وكان ينقل عليها الأشكال التي أُشير إليها في موضعها الصحيح. (لقد بدا ذلك بمثابة لعبة شطرنج عبر المراسلة)»[3].

ويرجع طابع السبق لهذه اللوحات الهاتفية إلى عدة عوامل: إن فعل الإبداع إذا استند أولاً وقبل كل شيء على إنتاج وصف موضوعي بواسطة مُصمِّم ورسم بياني، فإنه يكشف ويضع في المشهد عملية اتصال و«ترجمة» بين فنان ومُنفِّذ عن بعد، بحيث يتحمّل الأخير مسؤولية تحويل المعلومات الهاتفية إلى «معادل سيميائي» إلى عمل فني، ومن ثم يلتف الفنان على العمل الإبداعي من خلال تفويض إنتاج اللوحات الهاتفية إلى صانع علامات تجارية يعمل على تنفيذ المنطق كي يحيله إلى إنتاج متميز يترجم النية الفنية الأصلية.

وبالتـالي يتـم تقويـض مفهـوم العمــل «الأصلي» لصالــح مــادة مُصنَّعة بكل نســخها المحتملــة التي تضع في المنظـور اختلافـات ممكنــة في المقاييس، والأشــكال، والتحـولات المختلفــة لعمــل متعــدد. وهو مـا حدث في معرض الفــن عبر التلفــون (في متحف شــيكاغو للفنون المعاصـرة، تشـرين الثـاني / نوفمبـر -كانـون الأول / ديســمبر 1969)، حيث دشــنت ثلاث لوحـات هاتفية من قبــل الفنــان والمصـور موهــولي -ناغــي الإمكانيات الجماليــة لما ســيطلق عليه بعــد ذلك الإبــداع عن بعد، والــتي تهــدف إلى «جعــل الهاتف وســيطا مســاعدا في الإبــداع، وصلة بــين العقــل واليد»[4].

ومن ثم، واصل ممثلو حركة فلوكســوس هذا المســار بمضاعفة اســتعمال قنوات الإرســال: بطاقــات بريدية (*On Kawara*)، وبرقيات (*Vostell*)، ورســائل هاتفية (*Maciunas*). كمــا أكــد إنشــاء مدرســة نيويــورك للمراســلات (*New York Correspondence*)[5] مــن قبــل راي جونســون (*Ray Johnson*) في الســبعينيات أيضــا أهميــة الابتــكار التكنولــوجي في بلورة هــذا الاتجاه الإبداعي. إذ كانت إرســالياته تتمثل في مئات من الظروف العادية المحشــوة بالفــن التصويري المصغَّــر الذي يجمع بين الصور وقصاصــات الجرائد لها علاقة مع أي مرســل إليه: لقــد كان جونســون يطلب من مراســليه إضافة أي شيء إلى إرســاليته أو إرســال جزء منها إلى شــخص آخر أو إلى نفســه. وهكذا لــم يكن العمــل الفني يكتمــل إلا بعد مشــاركة آخرين فيه.

أكــثر مــن ذلــك، نجــد أن الحضــور أصبــح في كل مــكان قضيــة إبداعيــة رئيســية يــدور مــن حولهــا كل مــن مفاهيــم الارســال، والاتصــال، وأهميــة موقــع الشــبكة الــتي بلــوت تدريجيــا كلماتهــا ومفاتيحهــا الرئيســية مــن خــلال ذلــك. لكــن تأثــير فــن الشــبكة الوليــد ظــل محــدود الأثــر لأول وهلــة، ومنحصــرا في قبضــة جماليــة وتقنيــة تهــم كيفيــة نقــل وترجمــة محتويــات المــواد المختلفــة مثــل الصــور والنصــوص، ونــادرا الأصــوات. ذلــك، إن إرادة الوجــود المتزايــد والانتشــار المضاعــف هــي الــتي ســادت، أكــثر مــن مســألة الاتصــال والنقــل علــى نطــاق أوســع: «لقــد اســتخدم معظــم الفنانــين الهاتــف بالطريقــة المعتــادة، واهتمــوا فقــط بإعطــاء تعليمــات مــن شــأنها أن تســمح بتحقيــق الموضــوع الــذي خططــوا لــه»[6].

هكــذا، تجلّــت الفكــرة التأسيســية لـ«حــوار فــني» عــن بعــد في إنشــاء كيــت غــالاوي (*Kit Galloway*) وشــيري رابينوفيــتز (*Sherrie Rabinowitz*) أول مقهــى إلكــتروني[7] في عــام 1984، وهــو عبــارة عــن مــكان يجمــع عــدة هواتــف، وأجهــزة فاكــس[8]، وشاشــات، ومعــدات للاتصــالات الســلكية واللاســلكية شــبيهة بجهــاز منيتيــل (*Minitel*)[9] الفرنســي.

وانطلاقــا من هذا المــكان، يمكن الاتصــال مع الناس في مقاهي شــبيهة في نفــس المدينة والبلد نفســه أو في أي مــكان آخــر في العالم، كمــا أن الفضــاء الافــتراضي الذي تم إنشــاؤه بواســطة هذه الشــبكة خــوّل للنــاس رؤية وســماع بعضهم البعض عــن بعد، وتبــادل الملاحظات، وهلم جــرا، حيــث عملــت هــذه الشــبكات تدريجيا في تعزيــز تبــادل الاتصــالات والتركــيز على انتاج مشــترك للمحتويــات الفنيــة المختلفة.

انتهى الأمر بأن أخذت سيرورة العلاقة في حد ذاتها عبر مختلف وسائط النواقل التقنية قيمة إبداعية، كما تشكل الفن الشبكي كفن تشاركي وتعاوني لأنه ينطوي على مشاركة عدة أشخاص من ناحية، ثم لأن نتائجه لا تتجلى في إنتاج الأشياء أو الصور من ناحية أخرى -على الرغم من أن هذه الأخيرة يمكن أن تكون موجودة أو يتم تبادلها-، بل بقدر ما تهم عملية التفاعل نفسها. لذلك، إن تعريف مثل هذه العملية أو إذا شئنا تحديد الظروف التكنولوجية والجمالية التي يحدث فيها مثل هذا التبادل ورهان ما يتلفظ به، يجعل منها في الأخير رأس حربة فن الشبكة.

إبداع عن بعد

تُركــز المنشــآت الفنيــة الجديــدة على استكشــاف ظاهــرة «التفاعلية عن بعد» التي ظهرت خلال ســنوات التســعينيات، وهي تعزز مــن «الحضور عــن بعد» من خــلال خطــوط الهاتــف (RNIS)[10] وشــبكة الإنترنت. ويمكننــا اليــوم التمييز بين نوعــين من الاســتخدامات الفنيــة لمصطلــح «التفاعليــة عــن بعــد»: ســواء



2

الاستعمال الذي يحيل إلى جهاز تحكم عن بعد بواسطة أجهزة تعمل في بيئات يصعب على البشر الوصول إليها[11] أو إلى الإحساس الذي ينتابه شعور أكثر بالوجود أثناء التجول في هذه البيئات، ومحاكاة بيئات حقيقية أو عوالم خيالية تماما.

بالجملة، فإن التصور المادي الذي يطلق عليه «عودة الجهد إلى المعنى الأول» يمكن نقله وتجريبه عن بعد. ففي عام 1986، جاء تعبير التركيب وفن الأداء من طرف نورمان وايت (*Norman White*)، ودوغ باك (*Dough Back*) عندما اقترحا تجريب «مصارعة ذراع عابرة للأطلسي» (*Telephonic Arm Wrestling*) بين مدينة باريس (فرنسا)، ومدينة تورونتو (كندا)... إذ تم وضع رافعة ميكانيكية تعمل بالحاسوب والمودم في مدينة تورونتو، وكانت لها تأثير الشعور بوجود ضغط يمارس عابر بين ضفتي المحيط الأطلسي.

بالتالي، يسمح هذا المشروع لـ«مصارعين» عن بعد باستعمال قوتهما الذراعية عبر اللجوء إلى استخدام أنظمة متحركة لاستعراض قوتهما عبر خط هاتفي: (اتصال أجهزة استشعار، وحواسيب، ومرسال إلكتروني) يجعل من الممكن نقل واقتسام «الضغط» اللذان يمارسان على عتلات ميكانيكية عن بعد.

ويضيف هذا الجهاز مع نقل المعلومات إلى العملية إحساسا بمتعة ناجمة عن تحريك منحوتة بالاستيكية أصيلة، ما يجعل العمل يندرج في المنتوج عن طريق إدخال العملية التي تحركه أو تعطيه الحياة في آن واحد. لذا يتمثل التحدي هنا في تهجين الفضاء الفيزيائي وتقنية المعلومات، أي أن الاستخدام المعتاد للشبكات يزداد بعودة الإحساس المرتبط بتجربة الحضور والعمل عن بعد الذي يبرز الأهمية الرمزية للظرفية والفورية التي تروج لها البيئة التكنولوجية.

أما إذا أخذناه بمعناه الثاني، فإن التفاعلية عن بعد، هي أكثر من وسيلة للإبداع بشكل جماعي وعبر مسافة. ففي عام 1983، حقق الفنان روي أسكوت (Roy Ascott)[12] في «جرح النص» محاكاة تكريمية لكتاب رولان بارت «لذة النص»، وهذه العملية الإبداعية جزء من معرض إلكترا (Electra) الذي نظمه فرانك بوبر (Frank Popper) في متحف الفن الحديث في مدينة باريس، وهو مشروع مشترك لتصميم النص الأدبي الذي كشفت أوراقه تدريجيا عن «تأليف مشترك» في إحدى عشرة مدينة في العالم، يعمل فيه بشكل متزامن مجموعات من الفنانين متصلون فيما بينهم بواسطة شبكة إلكترونية.

خلاصة القول، تدعم التفاعلية عن بعد إجراء تواصل وحوار نوعي مع جمهور العمل على نحو متزايد، متجاوزة بذلك مجرد شبكة من الفنانين قد تتشكل سابقا، فهي مفتوحة للإضافة والاستضافة

إذا شئنا. لذلك أصبح قلق جلب وجذب اهتمام الجمهور[13] والحصول على ثقته، هو المسعى الرئيسي لمجموعة فرنسية من الفنانين أطلقت على نفسها اسم «الفن الاجتماعي» أسسها كل من فْريد فورست (Fred Forest)، وهيرفي فيشر (Hervé Fischer) وجان-بول ثينو (Jean-Paul Thénot) الذين تأثروا بنظريات ومسوحات اجتماعية كشفت وطرحت أسئلة منذ سبعينيات القرن الماضي حول حتمية وسائط الإعلام وإمكانياتها الحوارية.

والواقع، إن سلسلة من «الإجراءات» قام بها فريد فوريست (انظر Forest, 1995) تعد بالفعل نموذجية في مجال وسائط التعبير: اختراق الصحافة المكتوبة (فضاء إعلامي (*Space Media*)، 1972) أو التلفزيون (قطع نشرة الأخبار، 1972)، تحويل واختراع استخدامات جديدة للراديو (رالي الهاتف (*Rallye Téléphonique*)، 1986) ثم وضع (منحوتة هاتفية عالمية (*Sculpture téléphonique planétaire*)، 1985) أو كما وقع في جهاز مينيتل (حيث هاجما زينايد وشارلوت وسائل الإعلام (*Zénaïde et Charlotte à l'assaut des médias*)، 1989)، «بحيث عمدا إلى التنديد بغلاء سوق العقار عبر بيع متر مربع فني رقمي افتراضي في عام 1977، وكشف عيوب خطب رجال السياسة النمطية (مؤتمر بابل)[14] في عام 1983».

هذا، وتجدر الإشارة إلى أن هذه المنشآت تركز على الأدوات التقنية وتلعب على تداخل الفوري والمؤجل والقريب بالبعيد، كما تهدف إلى تأسيس اتصالات تفاعلية تهدف إلى تعبئة وإشراك عدد متزايد من جهات لا تعرف شيئا عن هذه المواضيع.

من أجل عمل فني منظم: الفن كحوار بصري

يصبح تسليط الضوء على «لقطات» مسار العمل الفني بالنسبة لفنانين آخرين وجمهور مشارك رهانا فنيا أكبر، فالفنانون يبدعون استراتيجيات جديدة لإغراء ولفت اهتمام الجمهور من أجل تنظيم طرق الاتصال والمشاركة في العمل مسبَّقا لعدد محدد ومنتظم من الجهات الفاعلة المجندة في التجربة الإبداعية، كما أن المسعى الفني يكمن هنا مرة أخرى في تجريب أدوات أو ممارسة ضغوط تكنولوجية يرجح أن تفضي إلى تشجيع أو تغيير هذا التواصل إذا كان من باب الزحاف الذي تتعاقب فيه حالات مطردة بدون فائدة قد تكرر العمل.

وفي هذا الاتجاه، تمّ تطوير كثير من المشاريع من بينها منشآت مجموعة «فن - شبكات»، نسّقها كل من كارين أورورك (*Karen O'Rourke*)[15]، وجيلبرتو برادو (*Gilberto Prado*) اللذان عملا على ربط موقعين منفصلين يتوفر كل منهما على أجهزة استقبال وإرسال الفاكس، يسهِّلان نقل إحدى الصور من أحد الموقعين، وعندما يتم تلقيها عن بعد، توضع على ورقة حرارية في جهاز الفاكس لكي يتم العمل عليها فورا ونقلها عبر جهاز الاستقبال، فيما ينظم الربط الدائري بين باريس وشيكاغو هذه الصفقة المشتركة للصورة، حيث تتدخل الأيدي (وليس فقط البصر والسمع) بين الجهازين في فاصل زمني (قصير جدا) يفصل بين تلقي البث عبر الهاتف.

ومن ثم، يطلق على هذا العمل الفني المشترك رسم صورة مدينة (*City Portrait*)[16] تنطوي على تبادل مناظر حضرية بين الفنانين والطلاب من باريس وسان فرانسيسكو وساو باولو في ذات الوقت، بحيث يشارك كل منهم من مكان تواجده في عملية تأليف صورة (بصرية) لمدينة الآخر انطلاقا من وصف نصي حصلوا عليه مسبقا، أي «عن طريق الحوار مع مراسلين حاضرين في نفس الجلسات، لكنهم يتواجدون في عدة مدن، يصبح من الضروري وضع جدول زمني دقيق لهم، وإلا تضاعفت أخطاء كثيرة في العمل، ناهيك عن حقيقة أن أي اتصال مباشر يطرح مشاكل من حيث التكلفة والفرق الزمني بين تلك المدن»[17].

ويتطلّب هذا النوع من المشاريع الجديدة تقنين بروتوكول إجراءات تحدد الواجب اتباعه كتحديد خطة علمية، كما يتم استخدام تكنولوجيا الاتصال لتقسيم عملية الإبداع الجماعي في ثلاثة مستويات متميزة: تتمثل في إعداد بروتوكول يتضمن سيناريو العمل،

وأداء تطبعه الارتجالية والعفوية إلى حد كبير، ثم إظهار الحدث من خلال تجميع جهودهم وتقييم المتتبعين.

علاوة على ذلك، تخضع هذه الأشكال المختلفة من الفن الشبكي إلى ابتكار «آلات اتصال سلط الضوء على العمل سواء عبر تهيئة تقنية مناسبة أو الخوض في رهانات عملية. وهو ما يظهر مدى تعقيد فن التفاعل في وسائط الاتصال عن بعد، فضلا عن كونها تخوض في تحريك ملتوي لأشياء بعيدة عن بعضها البعض، وتعمل على تحقيق شروط مناسبة، وتفعيل طرق حوار بين فنانين وجمهور، وترتيب حالات تجريبية خيالية.

وبطبيعة الحال، فإن العمل الإبداعي الرقمي لا يُقيّم هنا بإنتاج موضوع -فني، لكنه يركز حول تجريب حالة الاتصال. وذلك من خلال التحايل على مشكلة جماليات الصور، بحيث يقدم هذا الشكل من الفن للجهاز الإبداعي وظيفة اتصال كما يجري ذلك في إطار المدرسة الموقفية (*actions situationnistes*)[18]، لكن العملية الفنية الرقمية هنا تخضع إلى بيئة اتصالات إلكترونية.

وقد فتح البحث في هذا الصدد عن علاقات حيوية مع الجمهور في الفن الرقمي، وعمل على التركيز على تحويل صور وأصوات ونصوص إلى تأسيس فن «التدفق» في الشبكة، بالإضافة إلى إيصال بيانات متنقلة ومرنة تميز عصرنا المعلوماتي، حيث بتنا نشهد ولادة فن أصبح في الواقع عبارة عن حوار مستمر يؤدي إلى تجاوز رؤية أن الفن حبيس صنع الأشياء، تلك الفكرة السائدة عند العديد من الفنانين ومنذ زمن.

وأخيرا إن دراسة هذه الأعمال المركبة التي تفترض حضورا طاغيا لتقنيات المعلومات والاتصال، يفرض أول ما يفرض الانتباه إلى كيفية تكونها وهرميتها، ثم العلاقات القائمة بين مختلف المشاركين، وكيف يتم إدماج مختلف العناصر بشكل مفارق وبين أجساد بشرية تفصل بينها مسافات طويلة لكن يربط بينها حدث فني واحد. مما يفرض الانتباه إلى وضع الصورة الأصلي وتقلباتها بين الوسيط وحالتها شبه النهائية. ذلك أن العالم الرقمي انفلت إلى أشكال ممزقة من معاني تتكلم أصواتا متعددة.

وبالرغم من أهذا النسق التصوري الرقمي احتل جميع الميادين، يبقى الرهان الأساسي ما كشف عنه تقرير الاتحاد الدولي للاتصالات في عام **2019**، عن فجوة رقمية جديدة تلوح في الأفق، وتتمثل في أنه إذا كان تطور شبكة الإنترنت في صيغتها الأولى (**1.0**) مقتصرا على الخبراء، فإن تطور شبكة الإنترنت (**2.0**) من (**2003-2007**) قد فتح المجال أمام رواد الإنترنت والفنانين لينتظموا في جماعات افتراضية مؤثرة، لكن المرحلة الثالثة التي يطلق عليها إنترنت الأشياء (**3.0**) ستشمل ثلاثة مبادئ أساسية (حركية مستمرة، كونية شاملة، توصيل دائم)، ليتفرع عن ذلك الجمع بين تطبيقات التصنيع، والنقل والمدن الذكية والاستهلاك والنشر والتوزيع الأدبي والفني والجمالي، فضلا على الربط بين جميع الدور والأجهزة مثل المتاحف، وصالات عروض الحفلات والأزياء التقليدية أو الثلاجة، وصنبور الماء والمصباح الكهربائي ومرآب السيارة واللوحة الزيتية في المنزل، التي ستصبح كلها ذكية لأنها مجهزة بآليات اتصال (سيتم ربط الاتصال بحلول عام **2020-2021**) تأتيك بما تريد دون أن تكون مضطرا للاحتكاك بها مباشرة.

والأهم من ذلك، فإن إنترنت الأشياء سيستمد قوته وقيمته من توليد بيانات جديدة ومعالجتها وتحليلها وإعادة تركيبها، سواء كانت بيانات نصية أو بيانات وسائط اجتماعية وفنية أو جمالية خاصة بالأزياء التقليدية مثلا. بحيث يلامس الاتصال الآني الاتصال البعدي لكي يشمل تقاسم المعلومات حول جميع الأشياء المصنعة وتاريخها، وأشكالها المختلفة ومناطق نشأتها، وهو ما قد يفعله الفن الرقمي أو الشبكي بامتياز اليوم وبسرعة كبيرة. وبالتالي تمتد بعد ذلك إلى جميع مجالات البيئة والحياة وربط معطياتها وبياناتها مع جميع الأجهزة الأخرى.

وهذا الأمر يتيح لإنترنت الأشياء أن يصبح دافعا رئيسيا لتحريك عجلة التنمية التقنية والتربوية والفنية، وسيكون عنصرا هاما في بناء مدن الغد الذكية. لذلك، إن الشبكات الاجتماعية لا تشكل في الثورتين الصناعيتين الثالثة والرابعة إلا الجزء الجليدي

الظاهـر، أما الجوهـري الذي بوسـعه أن يضبـط عقاربها، فيكمن في النظـام الثقافي والاجتماعـي، أي تلك التصورات التي يصنعهـا المجتمع عن هويتـه وأنماط حياته وعيشـه وفنونـه المادية وغـير المادية.

شبكات الفن الرقمي وحماية التراث الثقافي غير المادي

إن المواقـع التشـاركية، حيث المعطيـات متوفرة بفعل لعبة المشـاركة المجانية وبدون حقوق ملكية تذكر، تسـهل مشـاركة حشـود كبيرة مـن مسـتعملي الإنترنـت في هذه المواقـع الـتي تربطهم بآخريـن نظـرا لكونهم يتقاسـمون نفس الاهتمـام حول أزياء تقليدية معينـة ووصفات طبخ تقليديـة بعينها أو رقصات فولكلوريـة بصفة تعاونية، كما تيسـر لهـم تبـادل الآراء بخصوصهـا وتقاسـم المعلومات عنها بسـرعة البرق، هكذا نجد موقع مثـل فليكر مخصص لتبـادل الصـور، ونيتفيبـس كبوّابة حواريـة مفصلة على المقاس الشـخصي، فيمـا يتيح موقـع ديل.إيسـيو. أوس (*del.icio.us*) تقاسـم مختلـف عناوين مواقع الشـبكة وحفـظ الصفحـات... إلخ. هـذا في الوقت الـذي لا يتوفر فيـه العالـم العربي علـى دراسـات كافية تتناول شـبكات الحفـاظ علـى التراث الثقـافي غـير المـادي ودو ر مختلف الفاعلـين ونـدرة المواقع التي تعـرض أرشـيفا مختصا لها.

ومما يجـدر الإشـارة إليه في هـذا المضمار بـأن الحفاظ علـى هذا التراث الزاخر يمكن أن يسـاهم فيـه الفن الرقمي ليس فقـط في نقله من أرشـيف مكتوب لعرضـه كمدونة رقمية بصريـة، بل يمكن أن تنقل معـه التعابير، الإيماءات، الأصـوات، الأغاني والرقصـات والاحتفـالات والإيقاعات بوصفهـا تعابير حية، بمـا يعني ذلـك أن إعـادة إحياء تلك الممارسـات هـو شـكل من أشـكال تكويـن معـارف عنها والحفـاظ عليها في نفـس الوقت.

فضـلا عن ذلـك، تتيـح الشـبكات بمـوازاة ذلك نقل مختلـف الـرؤى المعاصـرة الـتي يغذيهـا الـتراث الثقافي غـير المـادي في أذهـان النـاس وتصرفاتهم المعاصـرة. هنا أيضا نجـد أنفسـنا في وضـع حواري شـبكي تطبيقـي لما يعنيـه مفهـوم التراث غـير المـادي بوصفه مهـارة وخبرة غير مفصولـة بالضرورة عن المجـال الرمـزي والاقتصادي والاجتماعي والطقوسي والفني.

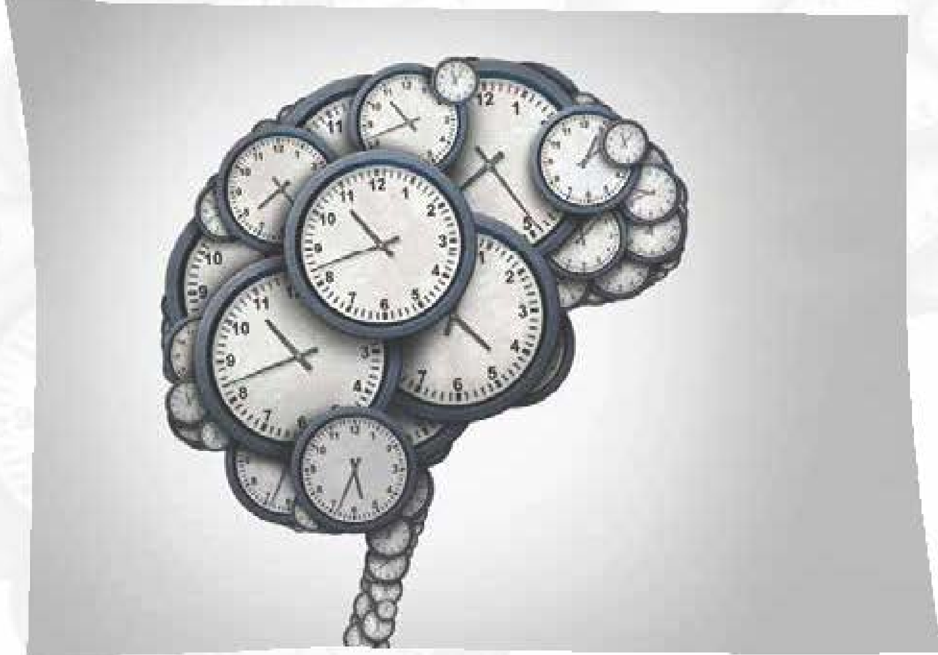
هكـذا إن وضع الـتراث الـحي في مواقع شـبكات رقمية مختصة، يمكـن بسـهولة فهرسـته إلكترونيـا في عناوين فرعية -حفـلات، فنون، صناعـة تقليدية، أزياء، - تيسّـر بدورهـا الوصـول إلى عناويـن وأبواب أو نصـوص تضفي شـروحا عليها بحسـب المهن والطقوس جغرافيـا وتاريخيا وأناسـة، أي أن كل صفحة مرتبطة بأخـرى عبر روابط فائقة بفضـل لغـة التميـيز الترابطيـة (*Hypertext Markup Language*) الـتي توفـر إمكانيـة تشـابك مختلـف التعبـيرات الثقافيـة بالاطـلاع علـى صفحـات وصفية مطابقة مزينـة بالصـوت والصورة.

مـن الواضـح تمامـا، أن الرقمنـة في إطار حماية الـتراث غير المـادي تحتل موقعـا وسـطيا، فهـي مركز الموارد وحزام النقل في إطـار الوسـاطة وتفعيـل الشـبكات والتعريـف بها وشـيوعها، لذلـك تحتـل مكانة اسـتراتيجية في سياق العولمة التي فسـحت المجـال للثقافـة الرقمية أن تسـيطر علـى مـا عداهـا[19]. وهـي إن كانـت تحـرص بالتأكيد أن يكون العـرض متاحـا للجميع وضمـان انتقالـه مـن جيـل لآخر لكونه يمثل جزءا مـن الانتماء والهويـة، فهـي بمثابـة تفعيـل دائم لقـوة ناعمـة بالغـة التأثـير داخليا وخارجيا، كما أنه تسمح هذه الشـبكات أن يكون بمثابة «منتـدى» لحوار مسـتمر بين الدولـة والجماعـات الإقليمية والجمعيات ومختلـف الفاعلـين الثقافيين والباحثين لحماية وحفـظ الـتراث غير المـادي.

ومن ثمّة، ضرورة التفكير الشـامل حـول العلاقات بين المعلـومة والثقافـة والاتصـال والمجتمع والفـن، أكثر من السـؤال حول الأدوات التقنية واسـتخداماتها. فالاتصال السـليم في المجتمع يتجـاوز الفرد، ولا ينفصـل عن الثقافة وتاريخ المجتمع.

الهوامش

1. Foucault, M. Dits et écrits, Gallimard, Paris, 1994, p : 785.
2. ترجمةشخصية
3. Moholy-Nagy، L. (1947). The New Vision and Abstract of on Artist, New York, Wit-



1

نحن والزمان/الوقت من خلال أمثالنا

مقاربة أنتروبولوجية للأمثال الشعبية الجزائرية

د. عبدالله بن معمر، كاتب من الجزائر

الزمان هو التجربة الأكثر حميمية، ذلك أن الإنسان يحمله بين جنباته كإيقاع داخلي، ويخضع لتدفقه، وفي إطاره يتشكل فعله الحضاري. فالزمان يرتبط بصميم الحياة الإنسانية والوجود البشري.

وقد شعر الإنسان بأهميته في حياته منذ ظهوره على الأرض، من خلال تجارب مختلفة وملاحظات متنوعة كتعاقب الليل والنهار وتتابع الفصول الأربعة، وتجربة الموت والحياة والطفولة والشباب والشيخوخة، وغير ذلك من الظواهر الزمنية. والتجربة الزمانية الأصلية اصطبغت بمختلف التصورات والمعتقدات التي تشكلت عبر مراحل تاريخ تطور الفكر البشري، ولذلك فإن الشكل الذي يتصور به الزمان ويدرك يختلف باختلاف الثقافات والمجتمعات وبحسب التطور العلمي والتقني لهذه الأخيرة، ولذلك نجد التصور الدائري يسود في المجتمعات التقليدية حيث يهيمن الماضي، بينما المجتمعات الصناعية المتقدمة تتصور الزمان تصورا خطيا، يتجه سهمه دوما نحو المستقبل. نحن العرب أدركنا الزمان منذ القدم على أنه قوة مبيدة غاشمة ومتسلطة هي الدهر. ولكن ما هو التصور الذي

يسود عندنا اليوم؟ وكيف تتعامل مع الزمان؟ وكيف ننظمه ونديره؟ ذاك ما تحاول في هذه المقالة اكتشافه معتمدين منهجية تقوم على اتخاذ المثل الشعبي كمدخل للدراسة. وذلك لما يتميز به الجنس الأدبي من خصائص كالإيجاز والبلاغة والحمولة التراثية، بالإضافة إلى أنه يعبر تعبيرا صادقا عن المجتمع بسيئاته وحسناته. والمثل لا يخلو منه أي مجتمع وهو يلعب دورا تربويا وتوجيهيا لسلوك الأفراد. وقد اخترت الأمثال الجزائرية كعينة للدراسة إلى جانب أمثال عربية أخرى مشابهة في مجتمعات عربية أخرى. وأعتقد أن هذه العينة بإمكانها أن تسمح لنا بتعميم الأحكام التي توصلنا على كافة المجتمعات العربية بحكم التشابه في المستويات العلمية والاقتصادية والتكنولوجية لهذه الأخيرة.

وقد اعتمدنا في تحليلنا على بعض الدراسات الاجتماعية والأنتروبولوجية التي تناولت موضوع الزمان سواء في المجتمع الجزائري أو مجتمعات أخرى، وكان المنهج المقارن هو الأسلوب الذي اتخذناه سبيلا لنا في الكشف عن العقلانية الزمانية في مجتماتنا العربية، محاولين الإجابة عن إشكالية كبيرة هي: هل تشكلت لدينا ثقافة الوقت التي هي نتاج المجتمع الغربي وحضارته الصناعية والتكنولوجية؟

الأمثال: مفهومها وخصائصها ووظائفها: الأمثال أقوال مختزلة ومقتضبة لمفاهيم تخص مختلف حالات تعامل الفرد، ولا سيما مع الفرد الآخر. وهي مفردات لا تؤلف بحد ذاتها منظومة . فالفرد ينتقي من هذه الأقوال حسب الظروف وحالة التعامل، وعن طريقها يتمكن من تنظيم سلوكيات التعامل، وخاصة تلك المتوافقة مع متطلبات التضامن الاجتماعي[1].

لقد ظهرت الأمثال في المجتمع البدائي كنمط فكري في تنظيم سلوكيات تعامل الأفراد، وانتقلت من ثم إلى المجتمعات اللاحقة. فهي تمثل تجربة الإنسان مع بيئته وأقرانه، لذا فهي تعبر عن مشاعر وأخلاق وضروب تفكير الجماعة التي ابتكرتها وسخرتها من أجل تنظيم سلوكيات الأفراد. فهي إذن وليدة التجربة الإنسانية في المجتمع. وبسبب بساطتها وبلاغة أسلوبها يستحسنها الناس شكلا ومضمونا.

وظهور المثل يرتبط بحدث معين في معيش الجماعة أو القبيلة أو كتجربة لفرد معين، تتكرر بشكل معين فيجري التعبير عنها بمثل سائر يغدو مرجعية في مخيلة الجماعة. وتمثل الأمثال صورا لأحداث ولعلاقات مرغوبة ومفضلة، أو فاسدة ومؤذية. فتنتظم هذه الصور في المخيال الجمعي بموجب هاتين المقولتين: الأولى تدعم سلوكيات تعامل يؤمن التضامن الاجتماعي وإدامته بينما الأخرى تصور السلوكيات التي تمزق المجتمع وتفسده. ولذا فهي تؤلف صورا مكروهة يتعين نبذها.

والأمثال الشعبية لا يكاد يخلو منها مجتمع، فهي دائما موجودة وإن بدرجات متفاوتة حسب حجم التطور والتقدم الفكري والعلمي.

وللمثل صفات وخصائص تؤهله للدور الذي يلعبه في حياة الجماعة. فهي أولا صيغ مختصرة وبليغة وقصيرة. وهي بعد ذلك قول له دلالة تناقض دلالة أخرى، من دون أن يؤدي هذا التناقض إلى إبطال الدلالتين، أو تعارضهما. لأن المثل إنما ينتقى للمناسبة أو الحالة التي يرغب الفرد في أن يصفها أو يعبر عنها أو يؤكدها ويبررها. ولها خاصية أخرى تتمثل في حدة القول وفتنته، والتي تمثل الناحية الجمالية في المثل. والمثل بعد ذلك يرجع إلى التجربة الجماعية ولذلك فإن دلالته فعالة على الصعيد الشعبي.

أما بالنسبة للوظيفة أو الوظائف التي يضطلع بها المثل فهي متعددة منها: إزالة شكوك فرد ما تجاه سلوك معين، ولذلك فهي تبرر هذا السلوك. كما أنه وسيلة تسلي عن المآسي والفواجع وتخفف من وقعها على نفسية الجماعة. وللأمثال وظيفة تربوية وتوجيهية، فهي أقوال تتضمن حكما سارية تعلم للفرد يلجأ إليها وقت الحاجة في شتى صنوف الحياة ومجالاتها. يقول عنها عبد الرحمان التكريتي: «فأمثال كل أمة خلاصة تجاربها، ومستودع خبراتها، ومنال حكمتها، ومنار ذاكرتها، ومرجع عاداتها، وسجل وقائعها، وترجمان

أحوالها، ومصدر تراثها، ومتنفس أحزانها، ومتحكم منازعاتها، فهي مرآة الأمة، تعكس واقعها الفكري والاجتماعي بصفاء ووضوح»[2]. ويقول عنها ديمقريطس الفيلسوف اليوناني «المثل ظل العمل»[3] كما يقول عنها جاك فاردي «كل مثل هو بدرجات متفاوتة حامل لقيم المجتمع، وهذا أحد الأسباب التي تجعله ينتقى بواسطة التقليد لجعله جزءا من الذاكرة المشتركة للجماعة. إن المثل يحمل جزءا من معايير الجماعة، وقيمه، وقوة التقاليد، ومثل الأجداد، وصورة المجتمع المثالي تعطى للفرد بواسطة المثل»[4].

الزمان بين الدلالتين العلمية والعامية

إلى جانب الدلالة العلمية للزمان التي تتمثل في السنين والشهور والأيام والساعات وهي معروفة للجميع ، حتى بالنسبة للأطفال، هناك دلالة شعبية وجدنا الأمثال الشعبية تكرسها وهذه الدلالة هي التي تهمنا هنا وهي التي تتضمنها كلمة الزْمان، فهذا الأخير يعني الشر والفاقة والظروف القاسية. ولهذا ليس من الغريب أن يتم تشبيه الإنسان السيئ الحظ بالزْمان. ولقد وقع في سمعي هذه العبارات «داير كِالزْمان» «هو مثل الزمان»، «وَجْهُة اكْحَلْ كِالزمان» «وجهه أسود مثل الزمان»، وهذا يعني أن الزْمان شيء قبيح وسيئ وهو مجمع الشرور، وهذا المعنى الذي يشخصن الزمان أو يؤنسن الزمان فيلحق به صفات قبيحة نلفيه في هذه الأمثال الشعبية الجزائرية:

- «الله لا يغلَّب علينا لا زْمان ولا رجال»
- «الزْمان غدَّار وْكَسَرني من ذراعي، طيَّحت اللي كان سلطان وركَّبت من كان راعي».
- «أربعة يا إنسان ما فيهم أمان: المْراَة والسلطان والبحر والزْمان».
- «اللي ما يَقْرَا للزمان عقوبة على وجهو يْجي مكبوب».
- «لا تَدِّيش المْراَة المْعَفونَة تتعاون هي والزمان عليك».

وهناك أمثال شعبية تونسية مشابهة لها:

- «أنا وانت والزمان طويل».
- «الدهر فراق والزمان لحاق».
- «ما يعجبك في الدهر أو الزمان كان طوله».
- «الرجال والزمان ما فيهم أمان»[5].

الزْمان في هذه الأمثال وما يدل عليه من أسماء أخرى كالدهر والأيام يتم تصوره على أنه غير مأمون الغوائل ولا يخلو من الشرور، ومن التسلط على الإنسان؛ ذلك أنه كثير التقلب والتغير ولذلك يجري تشبيهه بالسلطان وبالمرأة لأن السلطان قد ينقلب ويتحول، والمرأة كذلك قد تخون من أحبت وتتحول عنه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالمرأة المعفونة أي الوسخة تمثل شرا قد ينضاف إلى شر الزمان.

ولا شك أن هذه النظرة المزدوجة للزمان؛ إذ هو شر بالنسبة للبعض، وخير بالنسبة للآخر، هي استمرار لذلك التصور الذي ساد في الجاهلية قبل الإسلام وعبر عنه الشعراء أحسن تعبير، وهو تصور ينم عن نوع من العجز أمام هذه القوة العاتية التي هي الدهر[6]، وقد جاء الإسلام مصححا هذه النظرة.

وهكذا فإننا إزاء معان كمية ومجردة للزمان أو الوقت من جهة، ومعان كيفية وشخصية إذا أخذناه بالتسمية العامية «الزْمان» من جهة أخرى، ويبدو لي أن الإتنولوجيين الغربيين وقع تركيزهم على هذه الناحية الأخيرة فقط. فديبارميه الإتنولوجي الفرنسي ذهب إلى القول في بداية القرن العشرين أن مفهوم الزمان لدى الشعب الجزائري مفهوم مشخص ولا يمثل اللحظة الهاربة، أي اللحظة المنقضية ولا هو قوة مبيدة، بل يتصور لدى أهالي المتيجة في الجزائر وهذا اعتمادا على حكاية شعبية بطلها الزمان والسعد والحظ، ولذلك يجري تصوره بوجهين، فهو إما مصدر للشرور وإما مصدر للمِنَح والخيرات والسعادة، أي إنه يكون مع هذا وضد ذلك، وهذا بخلاف السّعد الذي يمثل

دائما الحظ السعيد. فالزمان له دلالة سلبية مقابل الدلالة الإيجابية دائما للسعد، وهذا ما توضحه عبارة «هذه المرأة هي زمانه» بمعنى سوء طالع بالنسبة له، يقول ديبارميه[7].

قيمة الزمان / الوقت

إن مفهوم الزمان وتصوره يحدد المواقف منه المثمنة والمستغلة له، أو تلك التي لا تعرف قيمته وتبدده، ويكفي برهانا على هذا أن المجتمعات البدائية لم تكن في حاجة إلى قياس الوقت وحسابه لأنه لم يكن لديها إدراك أصلا للزمان كمفهوم مجرد، فالزمان يعاش في هذه المجتمعات كتجربة حية من خلال الخضوع لتعاقب الليل والنهار، أو تغيرات القمر وحركة الشمس، وتغيرات الفصول وكذلك من خلال الاستجابة للإيقاعات الداخلية أو ما يسمى الزمان البيولوجي الذي يتحكم في الأفعال الطبيعية مثل النوم والأكل. ولذلك فإن الإنسان البدائي والتقليدي محكوم بإيقاعات طبيعية تتكرر بانتظام وهذا بخلاف الإنسان في المجتمعات الحديثة التي تتمتع ثقافتها وحياتها الاجتماعية بدرجة عالية من التعقيد فتنشأ الحاجة الملحة إلى تنظيم الوقت وضبطه.

ولا شك أن المجتمع الجزائري الذي يخوض حداثته يندرج ضمن المجتمعات الحديثة هذا إذا انطلقنا من المؤشرات التي تميز المجتمع الحديث عن المجتمع التقليدي في مختلف مناحي الحياة ومستوياتها، فإذا ركزنا على الجانب التكنولوجي فإن الجزائر تمتلك اليوم من الوسائل التقنية ما يمكنها من قياس الوقت وتوفيره. فإذا لم يكن هناك ساعات في بداية القرن كما أخبر بذلك ديبارميه فإن هذه الأدوات اليوم هي بأيدي أطفالنا، علاوة على الجداول الزمنية ووسائل توفيره مثل الطائرة والسيارة والتلفزيون والهاتف والفاكس والإنترنيت، وكلها وسائل تختزل المسافات وتقلص الزمان، وتخلق نوعا من التأني في الحصول على المعلومات رغم بعد المسافات وتساعد في إجراء المعاملات الاقتصادية في أزمنة ضيقة جدا. إن توفر كل هذه الوسائل وبالتالي هذا الجانب المادي من الثقافة يفرض التساؤل إن كان ذلك قد خلق ثقافة الوقت لدى الإنسان الجزائري، ونقصد بعبارة ثقافة الوقت سلوك الأفراد تجاه الوقت باعتباره موردا نادرا ينبغي الحفاظ عليه واستغلاله وتنظيمه وإدارته وتقسيمه وربحه. وهذا التساؤل مشروع بالنظر إلى ثقافة الوقت السائدة في المجتمعات الغربية القائمة على القول المأثور لبنيامين فرانكلين «الوقت مال». هذه الثقافة التي تكرسها أيضا بعض الأمثال مثل: « اليوم يمتلكه من يستيقظ باكرا» و«لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد» هذان المثلان تقول عنهما سيمونيتا تابوني: «يشجعان الفعالية الخاصة بالمجتمعات الصناعية»[8].

ولمعالجة هذا التساؤل وبالتالي معالجة البعد الذي نحن بصدده وهو قيمة الوقت، يمكننا أن نقسمه إلى بعدين فرعيين:

«الأول يتعلق بندرة الوقت والثاني بتضييع الوقت».

ندرة الوقت سمة أساسية تميز التصور الغربي للزمان، فهو يمثل عملة نادرة وعنصرا ثمينا، إنه مال وهذا التطابق بين الزمن والمال يجعل في الإمكان إنفاقه وتوفيره أو إهداره وتبذيره كما هو الحال بالنسبة للنقود. وهذه الأهمية الكبيرة للزمان هي المسؤولة عن خلق الشعور بضغطه وبعدم توفره.

وكون الوقت مالا أو أكثر من مال لا يجهله الفاعلون الاجتماعيون عندنا، والدليل على ذلك هذه الأمثال التي وجدناها تتردد على ألسنة الجزائريين:

- «الوقت من ذهب»
- «الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك».
- *"Time is money"* - «الوقت مال».
- «الوقت كالذهب إن لم تحافظ عليه ذهب».
- الوقت هو الحياة والاستغناء عنه يساوي الممات».

- "Le temps c'est la vie" - «الوقت هو الحياة».

قلنا سابقا إن الأمثال الشعبية والأقوال السائرة لا تخلو من توجيه للسلوك وتكريس للقيم، وقد حاول ماكس فيبر الربط بين الموعظة الروحية والأخلاقية وبين الرأسمالية القائمة على منطق المنفعة والربح. فهذا النظام الاقتصادي يرتد بقيمه في نظره إلى الأخلاق البروتستانتية التي تمثل نصيحة فرانلكين: «الوقت مال»، التعبير الأكمل عنها[9]. وإذا عدنا إلى الأمثال فإننا نجد المقولة نفسها تتكرر على لسان الجزائري: الوقت من ذهب، الوقت هو الأموال، الوقت مال بالإنجليزية، ومن الملاحظ أننا لا نعدم في تراثنا العربي الأقوال والأمثال التي تعطي أهمية خاصة للوقت والفاعل الجزائري على دراية بها. وهكذا فإننا لا نعدم الأقوال والأمثال التي تؤكد على قيمة الوقت والتي تتعدى كونه مالا أو ذهبا أو سيفا، إذ هو فوق ذلك بأهمية الحياة أو هو الحياة نفسها. ولو انطلقنا من الحياة اليومية للجزائري فإننا لا نجد كبير فرق بينه وبين الإنسان الغربي. فهذا الأخير نظرا لهيمنة مبدأ الإنتاج والمردودية صار شغله الشاغل هو عمله أولا وقبل كل شيء، بحيث تحول العمل فاعلية محورية على أساسها يتم تنظيم مختلف الفاعليات اليومية أو الأوقات الاجتماعية الأخرى، وخاصة الوقت الحر الذي لم تتحدد قيمته ومفهومه وغاياته إلا لكونه نشاطا محررا من التزامات العمل وتعويضا بعد العناء والجهد المبذول[10]. فنحن إذن إزاء وقت محوري وأوقات اجتماعية تدور حولها، ينبغي تنظيمها والوفاء بما تفرضه من التزامات، ولذلك وجد الإنسان الغربي نفسه موزعا بين تلك الأوقات وطبيعي والحال هذه أن لا يجد الوقت الكافي لتحقيق كل تلك الالتزامات والواجبات، ويصير عندئذ الوقت عملة نادرة وموردا ثمينا لا ينبغي تبديده وإهداره.

وفي المجتمع الجزائري نجد أيضا تعددية في الزمن الاجتماعي، فهناك وقت للعمل من جهة، العمل في المصنع وفي الورشة، وفي الإدارة والمؤسسة التربوية والتعليمية، وفي الحقل والمزرعة... وهذا يعني أن غالبية الجزائريين لم يعودوا فلاحين، ومعلوم أن وقت الفلاح لا مجال فيه للحديث عن تمايز بين الأوقات الاجتماعية، إذ عمل الفلاح يختلط فيه الترفيه والالتزام العائلي.

هكذا فإن الحياة اليومية للفاعل الجزائري لا تختلف من الناحية المبدئية عن حياة الفاعل الغربي من حيث تعددية الأزمنة الاجتماعية، فهناك وقت للعمل وآخر للترفيه، ووقت للوفاء بالالتزامات العائلية، ووقت شخصي أيضا. ويحق لنا عندئذ علاوة على الأقوال والأمثال التي رأيناها في أهمية الوقت أن نتساءل: هل الفاعل الجزائري يشعر هو أيضا بندرة الوقت وما يترتب على هذا الشعور من هوس بالوقت؟ وهل هو يحول تلك المعرفة بأهمية الوقت التي تتضمنها أمثاله وأقواله إلى ممارسة؟

إن أهمية الوقت أو الزمن لدى الفاعل الجزائري يمكن اختبارها على مستوى دلالة الموعد التي يمكن أن نبحثها من خلال ثلاثة أوجه.

الدلالة الاجتماعية للموعد

ثمة ارتباط بين كلمة وعد وموعد لأن كليهما ينبغي الوفاء بهما، وضرورة الوفاء بالوعد من الأمور التي أكدت عليها الثقافة الشعبية. يقول المثل الشعبي: «الراجل بالكلمة» ويقول المثل التونسي أيضا «الراجل على كلمته»، ومن الواضح أننا هنا أمام تلازم بين مفهوم الوعد أو الكلمة وبين مفهوم الرجولة، فهذه الخصلة مشروطة بخصلة أخرى هي الوفاء بالوعد، فالوفاء بالوعد هو معيار الرجولة التي هي ضد الأنوثة وبين الرجولة والأنوثة تناقض يغذيه المتخيل الشعبي، تترتب عنه نتائج أخلاقية واجتماعية وحقوقية ونفسية، فحينما يكون الرجل مقابلا للمرأة يصبح هو الحر والأقوى، وصاحب السلطة والاحترام، أما الأنثى فهي الأضعف وهي المقيدة والخاضعة المطيعة.

وحينما تتحول الرجولة معيارا فإن القيمة التي تعطى للوعد والموعد تصبح اجتماعية، إذ هي أساس التمييز بين الرجل والمرأة كفئتين اجتماعيتين



متمايزتين في مجتمع تهيمن فيه الثقافة الذكورية.

الدلالة الأخلاقية

ينطوي الوعد/الموعد على دلالة أخلاقية أيضا، ذلك أن الأمر يتعلق بعلاقة تنشأ بين الواعد، بمفهومه الواسع فردا كان أو جماعة أو مؤسسة والموعود، لن تكون سوى علاقة شرف، وقد بين بيار بورديو في إطار تحليله للمجتمع الجزائري كيف أن مفهوم الشرف يتحكم في العلاقات الاجتماعية، بل هو يحكم أيضا الفكر الاقتصادي السائد في المجتمع التقليدي الذي يتعارض تماما مع مفاهيم الاقتصاد الرأسمالي. فالوعد في هذا المجتمع التقليدي بمثابة دين، يقول المثل الشعبي: «اللي خرجت من الفم تسمى دين» وهذا المعنى يؤكده المثل التونسي «الوعد دين»، والدَّين في المجتمع التقليدي لا يخضع لآليات التسديد في المجتمع الرأسمالي بل يتحكم فيه مفهوم الشرف.

الدلالة الدينية

وثمة دلالة أخرى علاوة على الدلالتين الاجتماعية والأخلاقية هي الدلالة الدينية، فالوفاء بالوعد يندرج ضمن دائرة الإيمان، يقول المثل الشعبي: «المؤمنين عند أقوالها»، فالوفاء بالوعد من صفات الإيمان وعدم الوفاء به يخرج صاحبه من الإيمان ويدخله دائرة النفاق والمنافقين، يقول الحديث: «آية المنافق ثلاث: إذا حدث كذب، وإذا وعد أخلف، وإذا اؤتمن خان»[11]. ولقد كان الإسلام حريصا على الوفاء بالعهود والوعود.

إن هذه الدلالات للموعد الوعد في الثقافة الشعبية المغذية بالدين تقابلها الدلالة الاقتصادية في الثقافة الغربية، فاحترام المواعيد وتقديسها هو سمة الثقافة الأمريكية أحادية التوقيت التي تقوم على أساس المدة والتقييم باعتبارهما علامتين رسميتين تميزان الزمان الرسمي في الولايات المتحدة، ولهذا يتم تقديس الوقت لأنه يمثل حقيقة ملموسة يجب تقديرها وتثمينها، وإخضاعه لعملية تخطيط دقيقة بحيث لا شيء يترك للاتفاق والصدفة كل شيء يرتبط بتوقيت معد سلفا، لا يجب التقدم أو التأخر عنه لأن الوقت كما قلنا صار معادلا للمال، وهذا هو منطق الإنتاج الصناعي الذي حول الوقت إلى ثروة[12].

وهكذا يصير التقدير للوقت وللمواعيد اقتصاديا، ويتحول المعيار ماديا بدل أن يكون أخلاقيا أو اجتماعيا

أو دينيا، وعندئذ يقاس الموعد بالخسارة أو الربح، وليس بالرجولة والشرف والإيمان أو بفقدان هذه الصفات.

ولذلك فإننا حين نقابل بين دلالة المواعيد في ثقافتنا وبين تلك التي توجد في الثقافة الغربية ربما نفهم لماذا لا تحترم المواعيد عندنا في الغالب، لأنه ما دامت سلطة الضمير والمعيار الأخلاقي هي السائدة في غياب صرامة القانون المعاقب على الإخلال بالالتزام والعقد ومنطق الشرف هو الذي يحكم العلاقات بين الأفراد، فإن الإخلال يكون واردا دائما؛ ذلك أن سلطة الضمير قد تضعف وتتضعضع وقوة الإيمان قد تفتر، بل والرجولة قد تفقد ولهذا نسمع اليوم هذه العبارة: «ما بْقاتش الكلمة» وبالتالي لم يبق الرجال. وقد لاحظ إدوارد هول الأنتروبولوجي الأمريكي أن في النسق الزمني المتعدد التوقيت الذي تتميز به ثقافات العالم العربي يكون التشديد حول التزامات الأفراد وإنجاز العقد بدلا من الارتباط بتوقيت معد سلفا، وفيه لا تؤخذ المواعيد بجدية، وبالتالي غالبا ما لا تحترم أو تلغى. فاحترام الموعد إذن يتوقف على مدى الالتزام الأخلاقي للفرد وليس على صرامة الجدول الزمني.

التأخر والانتظار:

الحديث عن المواعيد لدى الفاعلين الجزائريين يقودنا إلى ضرورة الحديث عن التأخر والانتظار كفاصلين زمنيين عن الموعد المحدد.

والانتظار فعل يرتبط دائما بحادث مستقبلي سواء كان محددا أو غير محدد، فانتظار وسيلة نقل مثلا أو حضور طبيب... في موعد محدد يندرج ضمن حادث محدد، ولهذا فإن هذا الانتظار مشبع بالزمان القابل للقياس، للتخلص من ضجره يقوم الإنسان بأفعال معينة تمضية للوقت، فقد يقرأ كتابا أو يتجاذب أطراف الحديث مع أحدهم، ولكن قد ننتظر حدوث شيء غير متوقع وغير قابل للتقدير الزمني. وفي كل الأحوال يتضمن الانتظار مشاعر القلق، وكما يقول مينكوفسكي «الانتظار هو دائما انتظارُ قلقٌ»[13].

ولا شك أن الانتظار يتضاعف ويزداد في حالة تأخير المواعيد، أما وقد صار مألوفا لدينا انتظار القطار الذي لم يأت في موعده، والطائرة، والحافلة...والمدير، والطبيب، والأستاذ...فما هو موقف الجزائري من الانتظار؟

من الملاحظ أننا هنا أمام موقف سائد هو الصبر والاستسلام وإن كان هناك بعض التذمر ورفض للوضع القائم، والواقع أن هذا الموقف الأخير هو ما نلاحظه كثيرا أو هو الموقف المألوف لدى الجزائريين، غير أن هذا الموقف ينبغي أن يجابه بالصبر لأن الصبر مفتاح الفرج كما أجاب أحدهم. إن هذا الموقف يرتبط في العادة بمثل شعبي يتردد على ألسنة الجزائريين والعرب أيضا في الحالات التي لا يتمكن فيها الفرد من الوصول في الموعد المحدد لأسباب قاهرة أو غير قاهرة على حد سواء، كأن يتأخر عن موعد انطلاق قطار أو أي وسيلة نقل أخرى، أو فوات الالتقاء بشخص مهم وغير ذلك، هذا المثل يذكر بصيغ مختلفة:

- «كل تأخيرة فيها خيرة»
- «كل توخيرة فيها خيرة»
- «كل عطلة فيها خير»
- «كل تعطيلة فيها خير»

إن هذا المثل يقوم على فكرة أن كل تأخر لا يخلو من الخير، طبعا الخير لا يستطيع الإنسان أن يحدده بنفسه فذلك مما يتجاوز القدرة البشرية. فما نكرهه قد يكون فيه الخير الكثير واللامتوقع وما نحبه قد ينطوي على ما يسوؤنا ويضرنا، ولذلك فإن هذا المثل لا يخلو من طابع توجيهي وتربوي.

وفي كتابه «أين يكمن الخطأ؟» تحدث برنارد لويس عن مسالة البعد والوقت والحداثة في العالم الإسلامي، والحداثة كما يذهب ابتدأت وهي نفسها مفهوم جديد وحديث، بالساعة وجدول المواعيد، التقويم والبرنامج، وهي أدواتها التي شاع قبولها على أوسع نطاق في كل المعمورة

وضمنها الشرق الأوسط إلى درجة إغفال أصلها العربي. لكن ما يحاول تأكيده هو التعارض بين الإسلام والحداثة، فبلاد المسلمين فقدت الريادة الحضارية أمام التفوق الغربي، ومن مظاهر التخلف الذي يعاني منه العالم الإسلامي والذي يبدو فيه الصدام بين الإسلام والحداثة عدم احترام المواعيد والوفاء بها. ولتبيان ذلك يختتم فصله بكلمات للكاتب الفرنسي جورج ديهامال *Georges Duahamel* الذي تجول في الشرق الأوسط في العام 1947: «قمت بجهود مخلصة ولا أزال خلال رحلاتي في الشرق للوصول في المواعيد التي تلطفوا بتعيينها لي، وكانت مسألة الموعد تناقش بحرص ويتم الاتفاق أخيرا عليها. وعلى الإقرار بأن تلك المحاولات المتواضعة لم يحالفها النجاح. الحكماء والمجربون...قالوا لي أحيانا: السماء هنا شديدة الزرقة والشمس شديدة الحرارة، لماذا العجلة؟ لماذا تخسر حلاوة العيش؟ الجميع هنا متأخرون، الأمر الوحيد أن تنضم إليهم، ومن يصل في الساعة المحددة يجازف بإضاعة وقته، وهذا رغم كل شيء غير مريح وبالتالي ما من داع لكل تلك الدقة، فالدقة الصارمة لها مزايا قليلة، لكنها غير ملائمة أبدا، إذ تفتقر إلى المرونة والخيال والمرح بل وحتى الوقار»[14].

إذن غياب الدقة وعدم الانضباط في المواعيد وعدم التعجل والتأخر..كلها سمات تميزنا في الشرق الأوسط أو قل العالم العربي والإسلامي وهذا ما يريد أن يخلص إليه برنارد لويس واعتمادا على شهادة غيره، ونحن لا نعترض على هذه الشهادة التي ترجع إلى أربعينيات القرن الماضي، بل إننا نأسف لأن حالنا لم تتغير وقد اجتزنا تقريبا العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين.

لكن إن كان برنارد لويس يبحث عن الخلل أو السبب، فإننا نقول له ولغيره إنه لا يكمن في الإسلام قطعا، وإنما الممارسة الشائهة والمنحرفة عن جوهره هي التي تتحمل بعضا من أسباب تخلفنا، والمثل «كل عطلة فيها خير»، حينما يتحول إلى جبرية مشينة تعطلنا عن العمل والالتزام بمواعيدنا وضبط جداولنا الزمنية يمثل مظهرا لتلك الممارسة.

العمل والزمان

هناك ارتباط حصل في المجتمعات الأوربية مع بداية الرأسمالية بين الزمان والعمل، ارتباط تجسده مقولة «الوقت مال» ولذلك صار العمل هو الفاعلية المحورية التي تدور حولها الفاعليات الأخرى، وخضع العمل لعقلنة اقتصادية تمثلت في التقسيم المنظم والمحسوب للأعمال، وهذا الحساب يتجلى في دقة المواقيت والجداول الزمنية، ولذلك فإن التصورات المرتبطة بالعمل والمواقف تجاهه والتي تختلف من ثقافة إلى أخرى بإمكانها أن تكشف لنا في الوقت ذاته الاختلافات المتعلقة بتصور الزمان والتعامل معه.

يمكن أن ننطلق من ثقافتنا الشعبية أي من الأمثال المتعلقة بالعمل والزمان ثم ننزل إلى الميدان لملاحظة الممارسات الفعلية، حتى نستطيع أن نكشف إن كانت العلاقة بين العمل والزمان قد تبلورت في ثقافتنا وسلوكنا بالصورة التي ينبغي أن تكون عليها، وهذه مجموعة من الأمثال المتعلقة بالعمل:

- «اخدم بالرطل ولا تعطل».
- «اخدم مع النصارى ولا قعاد لخسارة».
- «اعمل بدورو وحاسب البطال».
- «عاون النصارى ولا قعاد خسارة».
- «الفساد ولا لقعاد».
- «اللي اخدم ارتاح واللي قعد جاح واللي اتكى بغير الله طاح».
- «اخدم يا صغري لكبري واخدم يا كبري لقبري».
- «معاونة النصارى ولا النوم خسارة».
- «اخدم بصوردي وحاسب القاعد».

وثمة أمثال شعبية تونسية مشابهة لأمثالنا الجزائرية:

- «اخدم بناصري وحاسب البطال» (الناصري

عملة نقدية قديمة تنسب إلى محمد الناصر باي وتحمل اسمه).

- «اللي ما يشقى ما يلقى».
- «اللي ما يشقى في صغره ما يرتاح في كبره».
- «الحركة بركة».
- «يخيَّط في الشوارع ويفصَّل في الزْنُق» (بمعنى دائم التسكع لا يعمل).
- «مْضَغْ العلك ولا البطالة».
- «شاقي ولا محتاج».
- «الشقا مخلوف».

لا أحد يجادلنا في أن هذه الأمثال جميعها تحث على العمل، فهو مطلوب وضروري، والبطالة مرفوضة، بل إننا نجد حتى في تراثنا ما يدعو إلى المبادرة بالعمل وإنجاز ما ينبغي إنجازه: «لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد»، وهذه المبادرة يعبر عنها في ثقافتنا بمفهوم «البُكْرة» أي البكور والذي يحتل أهمية كبيرة والأمثال الحاثة عليه دليل على ذلك:

- «اللي بكَّر لحاجته قضاها».
- «الصباح فتاح».
- «شاو النهار رفيق».
- «إذَا غلبوك بالكثرة اغلبهم بالبكرة».
- «اللي فاتو البَدري يروح يكري».
- «اللي اربح اربح الصباح، العشية ضيقة».

إذن هذه الأمثال والتي سبقتها إذا أخذناها من الزاوية التربوية فإنها لا تخلو من توجيه وإرشاد للأفراد على العمل وترك البطالة، بل والبكور للعمل الذي هو نوع من الحرص على الوقت واغتنام له لإنجاز ما يجب إنجازه فيه من أعمال ولا شك أنه في زمن لم تكن فيه وسائل النقل متوفرة ولا متطورة كما هي الحال اليوم فإن البكور كان ضروريا أكثر. ولكن لنتساءل في ضوء ما نلاحظه ونعيشه اليوم في أماكن العمل في المصانع والمكاتب الإدارية والحقول والمدارس...هل نحن نقدر العمل وبالتالي نقدر الوقت؟

بمعنى آخر هل نحن نستغل الوقت أحسن استغلال في إنجاز أعمالنا والقيام بواجباتنا المهنية؟ ولماذا تحث أمثالنا على البكور؟

لقد لاحظ بيار بورديو عالم الاجتماع الفرنسي، وهو بصدد تشريح المجتمع القبائلي في الجزائر، الطابع الاجتماعي للعمل، فالفرد ينبغي أن يعمل لأن العمل واجب اجتماعي تجاه الجماعة. فالعمل «موجه فقط لتلبية الحاجات الأولية وضمان استمرار الجماعة»[15]، ولذلك فهو يتعارض مع مفهومه في الاقتصاد الرأسمالي العقلاني حيث يقوم على الحساب والمردودية والمنافسة. إن الأمثال السابقة تظهر بوضوح سمات الفكر الاقتصادي التقليدي هذه. فالفرد مطالب بأن يقوم بأي شيء يمكن تسميته عملا، لأنه أن تفعل أي شيء أفضل من أن لا تفعل شيئا! هكذا ينبغي أن نعمل حتى ولو بأجر بخس وزهيد (صوردي، دورو، ناصري) بل وبدون أجر أو منفعة ترجى كأن يمضغ الواحد العلك ولا يرضى بالبطالة، فمضغ العلك نشاط عضلي على كل حال! لا بل إن اقتضى الأمر الإفساد في الأرض ولا البقاء عاطلا، بل وأكثر من ذلك إن مساعدة النصارى من غير مقابل، ونحن نعرف حساسية العربي المسلم تجاه النصراني أو اليهودي لأن الأمر يتعلق بالدين، رغم ذلك فإن تلك المساعدة عمل والعمل أفضل من القعود والبطالة. ولذلك فإن نظرة المجتمع هنا هي التي توجب ضرورة العمل وليس العمل في ذاته كقيمة اقتصادية. إن الاهتمام بجوهر العمل وهو المردودية يتم تغييبه وإبعاده أمام القيمة الاجتماعية. ولو تتبعنا أقصى ما يمكن أن يترتب عن هذا الفكر الاقتصادي التقليدي قد نستطيع أن نفهم ظواهر كثيرة ترتبط بالعمل في ثقافتنا كالتغيب والتأخر والغش وقلة المردودية...ونحن هنا لا نقدح في الأمثال المذكورة فحسبها أنها تعكس الواقع وتنقله إلينا بأمانة ولكن الذي حدث أننا لم نتجاوز هذا الفكر التقليدي رغم أننا أنشأنا المصانع والمعامل...

إن العمل حينما يتحول إلى قيمة اجتماعية فقط،



فإن وظيفته تنحصر فقط في رفع اللوم عن الفرد والحرج، وكأن العمل يصير فقط شرطا للقبول الاجتماعي، فالمهم «راه يخدم» أليس من معايير الرجولة في ثقافتنا أن «تضرب ذراعك» «فالراجل بذراعه» و«القاعد تطير له كلمة». ولكن هذا هو السبب في شيوع تلك الظواهر المنافية لجوهر العمل. فإن غياب فكرة المردودية في فكر الفاعلين يؤدي إلى غياب فكرة المنافسة تماما، فلا شيء يفرض التنافس في العمل من أجل إنتاج أكثر ما دام الكل «يعمل» وينال أجرا. إن المهم هو ضمان اليوم pointage وليفعل «العامل» أو الموظف بعد ذلك ما يشاء حتى ولو ترك العمل أو مكان العمل.

والعمل في هذه الحالة يتحول إلى نوع من الإكراه والضجر ولا سبيل إلى التخلص من ذلك إلا بقتل الوقت. وهكذا يتحول قتل الوقت إلى سلوك داخل المصنع أو الورشة والمكاتب والقسم والمستشفى... وهذا من شأنه أن يقلل من المردود الحقيقي للعامل الجزائري.

لقد لاحظ «جيل ديشون» الكاتب الفرنسي أن الخدمات العمومية في الجزائر لا تشتغل بدقة، والموظفون لا يحترمون أوقات العمل والمدة الأسبوعية الحقيقية لعملهم الإداري تتراوح عموما بين عشرين وستة وعشرين ساعة»[16]. وقد وصل «رشيد بوسعادة» الباحث الجزائري إلى تقرير هذه النتيجة المتمخضة عن دراسته السوسيولوجية، وهي أن الوقت في الجزائر ليس من أجل الإنتاج والإنتاجية، بل إنه بالأحرى مخصص للاجتماع بمعناه الواسع الاجتماعات في أماكن العمل، في أماكن العبادة، في الشارع، في قاعات الحفلات... الخ، إننا نميل إلى اعتبار الوقت في هذه الحالة كفرصة للترويح والراحة[17].

وهكذا فإن «قتل الوقت» الذي يمارس في المقاهي يتم أيضا في أماكن العمل، وعندئذ يصير العمل والقعود سيان، ألم يكن إدوارد هول الأنتروبولوجي الأمريكي محقا حينما تكلم عن مفهوم الفاعلية في الثقافات المتعددة التوقيت؟ لقد بين أن مفهومها في هذه الثقافات مختلف تماما عن مفهومها في الثقافات الأحادية التوقيت، ففي الأولى أن تكون جالسا في المقهى هو أيضا نشاط أو عمل[18]. إذن لا ينبغي أن تتفاجأ إذا كان الجلوس في المقاهي - التي لا تجد لك مكانا فيها ليس أيام العطل بل ربما أيام العمل - يعتبر جزءا من وقت العمل لدى الكثير من الفاعلين. وهكذا ففي ثقافتنا يكون الجلوس عملا والعمل جلوسا. ويصير تضييع الوقت عندنا بالساعات لا بالدقائق المعدودات كما هو الحال في المجتمعات الغربية. والسبب كما يناه

هو استمرار المجتمع التقليدي بمفاهيمه عن العمل في سلوكنا ومجتمعنا «الحديث».

وحينما لا يكون التحول على مستوى الذهنيات أو الرؤوس والسلوكيات، فإننا نلاحظ التناقض الصارخ بين الوسائل الحديثة المتاحة والتي هي بالأساس من أجل اختزال الزمن واستغلاله من مصانع مجهزة بأحدث الآلات والأجهزة، ووسائل نقل واتصال بسرعة عالية وغير ذلك، وهذا التناقض يتجلى في نقص المردودية وغياب النجاعة والفعالية والإتقان في كل ما نعمله وننتجه تقريبا. وكل هذا في النهاية لأننا نجهل قيمة الوقت التي تقاس بالمال بل بالحياة حياة الأفراد والمجتمعات والأمم، ولا يمكن تحقيق التقدم إلا بتدارك الفارق الزمني بيننا وبين المجتمعات التكنولوجية، ما يعني أنه ينبغي أن نعمل أكثر مما يعملون، وأن نحسب الوقت بمعيار الربح والخسارة.

ولو عدنا إلى ظاهرة البكور التي تحث عليها ثقافتنا الشعبية، فإن التحليل السابق يقودنا إلى النتيجة ذاتها أي إهدار الوقت لا استغلاله، ذلك أن البكور هو في النهاية من أجل إنجاز العمل بسرعة وكفى وليس من أجل المرور إلى عمل آخر أو مشروع آخر. فالبكور إذن هو من أجل الحصول على أكبر قدر من الراحة أي الحصول على وقت أكثر لقتله، طبعا لا أتحدث هنا عن الحالات التي ينبغي فيها البكور من أجل اللحاق بالمواعيد في وقتها لأن هذا شيء طبيعي.

وعموما فإن ما يمكن أن ننتهي إليه من تحليلنا لعلاقة الزمن بالعمل في ثقافتنا هو التباعد بين المفهومين. فالارتباط الذي حصل بينهما في الثقافة الغربية مع التايلورية وامتد إلى سائر حياة الإنسان الغربي ومجالاتها، بحيث صار زمن العمل عددا محددا من الساعات المقترحة على منظمات من أجل أن تستخلص منها أكبر قدر ممكن من المردودية، فهذا الزمن كما يقول «آبل جانيير» يقيس خصوبته ممثلو السلطة الاقتصادية بعبارات الإنتاج[19]. ولكن هذا الارتباط يبدو أنه لم يحصل عندنا بعد بالدرجة الكافية، ولهذا فإن خصوبة الزمان التي يتحدث عنها جانيير تتحول عندنا إلى ضدها فلا مردودية ولا إنتاج بالشكل المطلوب لأننا بكل بساطة نقتل الوقت حتى ونحن «نعمل».

الاحتياط للمستقبل

المستقبل هو ذلك الزمان الذي لم يأت بعد، ولم نعشه بعد، هو ذلك الأفق الذي يمتد أمامنا دون توقف، ولذلك فهو دائما حاضر في وعينا، فنحن لا نكف عن التطلع إليه والعمل على استباقه، ولهذا فإن المستقبل يتميز بمجموعة من الخصائص تجعله إشكاليا، فهو من ناحية مثقل بالحاضر والماضي رغم أنه جديد وهذا يعني أن الإنسان يتدخل جزئيا في تشكيله، ولكن ما هو مدى ذلك التدخل؟ والمستقبل يتميز بالغموض، إذ هو محمل دائما بما لا يمكن توقعه ومن هنا الخاصية الأكثر تمييزا له ألا وهي القلق، فهو دائما مقلق، وهذا القلق هو الذي يفسر لنا اهتمام الإنسان قديما وحديثا ولو بدرجات متفاوتة في الطرق والأساليب بالمستقبل، فالإنسان العراقي القديم كان يرى ضرورة التخطيط للمستقبل في هذا النص: «عندما تختط للمستقبل يكون إلهك إلهك، وإذا لم تختط للمستقبل ليس إلهك بإلهك»، أي إنك لن تحظى بالنجاح إلا إذا اختطت للمستقبل، وعندئذ فقط يكون إلهك معك[20].

وقد كان الإنسان منذ القديم يحاول التنبؤ به اعتمادا على الاتصال بقوى غيبية كالآلهة والأرواح والجن... والاستدلال بالظواهر الطبيعية ومواقع النجوم وحركاتها وأحوال الطقس ووجهات الطيور في طيرانها وأيضا الكتابات والخطوط وما إلى ذلك من ظواهر طبيعية أو بشرية. وقد كان لهذه الأشكال من التنبؤ دورا خطيرا في حياة الشعوب القديمة كالمصريين والبابليين والهنود والصينيين وغيرهم، وقد كان التنبؤ عملا تختص به فئة معينة تتمثل في الكهان والعرافين والمنجمين والسحرة والأطباء وما إليهم، الذين كانوا يستشرفون المستقبل فيما يتعلق بشؤون الحياة كلها: شؤون الحرب، وتشييد المدن، وتتويج الملوك وحدوث ولادة أو مرض وغير ذلك، ويكفي أن نذكر ما لاقاه بنو إسرائيل من تنكيل وبطش على يد فرعون مصر بناء على نبوءة الكهان التي حذرته من عدو مستقبلي من

غير قومه، سيكون موسى النبي الذي سينتهي بالفعل بإزالة ملك فرعون بأن أغرقه الله في اليم مع جنوده.

ولدى الصينيين يوجد «كتاب التغيرات» وهو من أعظم التراث الصيني الأدبي في الماورائيات، وهو كتاب تدرك من خلاله جميع القوانين الطبيعية وتدرس فيه طريقة التنبؤ بالغيب[21].

وفي العصر الحديث سيظهر ميشال دو نوتردام Michel de Notre Dame (1503-1566) المعروف بـ Nostradamus بكتابه Centuries et Prophéties.

ولكن محاولة استكناه المستقبل والتخطيط له ستكون سمة المجتمعات المعاصرة التي تتجه أكثر صوب المستقبل، ونقصد بهذه المجتمعات المجتمعات الصناعية وهذا بسبب التطور التكنولوجي الذي خلق ما يسميه بوتينيه الزمن التقني الذي يتميز بخاصيتين أساسيتين: الأولى هي خضوعه لعقلنة متنامية تتمثل في تجزئته وتقسيمه، فهذا الزمن يقوم على التكميم والدقة الكبيرة، ولكنه يتفلت من الإنسان الغربي ويجعله يشتكي بأن لا وقت لديه، إن هذه العقلنة للزمان القائمة على تخطيطه وتنظيمه تبين أن المجتمع الصناعي، عكس المجتمعات التي سبقته، له انشغال واع جدا وشديد بالزمن الخطي.

أما الخاصية الثانية لهذا الزمن التقني فتتجلى من خلال التقدير الفائق للمستقبل، لأن الشعور بنقص الوقت يدفع إلى تحميل المستقبل كل الآمال، والقيام بما لم يقدر على القيام به في الحاضر، فالبعد المستقبلي يثمن في الغالب على حساب الحاضر والتاريخ، ورغم أن المستقبل كان دائما الاهتمام الأول للإنسانية، فإنه قد صار اليوم الانشغال اليومي الموجه من أجل تحضير أبسط أشكال تكيف الأفراد مع بيئتهم، «إن الشعور بالوجود بالنسبة لفرد ما أو جماعة مرتبط منذ اليوم بالقدرة على الانقذاف داخل مستقبل قابل للتهيئة»[22].

وهكذا يبدو أن هناك ارتباطا بالعقلنة والاهتمام المستقبلي أو الاستباق، ارتباط خلقته الثقافة التقنية في المجتمعات الصناعية،

الزمان قوة مؤثرة في الأشياء ويحمل الكثير من المفاجآة، فهو يحيل الطفل شابا والشاب كهلا، والكهل شيخا هرما، إنه بذلك يحول القوة إلى ضعف. كما إنه يأتي بالحوادث التي تنغص العيش وتعكر صفو الحياة ولهذا كان الزمان دائما مبعث قلق للإنسان. هذا القلق دفعه إلى الإعداد للمستقبل والتهيؤ لما سيأتي به الغد المجهول وهذا يندرج ضمن الاحتياط، الذي هو نوع من الاستباق يجعله بورديو خاصية المجتمعات التقليدية، صاحبة الذهنية المتعارضة مع الحساب والدقة والساعة. وهذا طبعا لا يعني عنده غياب الحساب تماما وإنما هو حساب يختلف عن الحساب العقلاني في العقلية الرأسمالية الغربية. وطبعا كان بورديو يتكلم عن الفلاح الجزائري إبان الاستعمار ولكن من المهم أن نتساءل عن الذهنية التي تحكم الفاعل الجزائري اليوم؟

بما أننا نتكلم عن ذهنية الجزائري في فترتين زمنيتين، فترة المجتمع التقليدي، والفترة التي تعيشها الجزائر في إطار التحديث، فإننا يمكن البحث عن مفهوم الاحتياط أو سلوك الاستباق هذا في الثقافة الشعبية من خلال الأمثال التي حثت على الاحتياط:

- «مَن لا يقرا للزمان عقوبة يجي على راسو مكبوب».
- «اخدم ياصغري لكبري، واخدم يا كبري لقبري».
- «ذاك قرا للزمان عقوبة».
- «اللي يعرف يخلي (يترك) من عشاه لغداه، ما يكون شفايا لاعداه».
- «كي كنت انا انطمر، كنت انت تزمر».
- «ما ترمي ما (ماء) حتى تصيب ما (ماء)»
- «اهبلها وما تعرف من يحلبها (اهبلها = جز النعجة)»
- «اخدم خدمة لَبْدا والموت غدا».

هكذا ينبغي التبصر في عواقب الزمان لأنه غدار ويتقلب، وعلى الإنسان أن يستغل شبابه فهو زمن

القوة والفتوة والعطاء. ولذلك فإن ما ينجزه المرء في هذه الفترة يعد ضمانا لزمن الضعف والعجز في الكبر، الذي تنطرح فيه مهمة أخروية هي العمل الروحي وليس المادي أو العضلي. ومن المهم أن يحتاط الإنسان لأنه يجد العبرة في حكاية النملة والصرصور، هذه الحكاية العالمية.

واللافت للانتباه أن المثلين الأخيرين يتعارضان بشكل واضح مع الجبرية التي حاول بعض الدارسين الغربيين إلصاقها بالذهنية الجزائرية أو الإسلامية بشكل عام.

ويبدو أن المعنى الوارد في «حديث غرس الفسيلة وحديث اعمل لآخرتك كأنك تموت غدا....» يختزلان في هذين المثلين، وهو ما يعطي للمثل القدرة على توجيه السلوك ويتحول إلى حامل لقواعد تربوية عملية، تربي الفرد على حسن التصرف والتدبير في الحياة.

ولكن ما شكل الاحتياط اليوم في ظل المجتمع الجزائري؟ لقد حصل تطور وانتقال من الاحتياط كأسلوب استباقي تكيفي من النوع التجريبي الذي يعبر عنه مثل النملة والصرصور إلى الأسلوب الاستباقي من النوع العلمي وهذا بفضل شركات التأمين والضمان الاجتماعي ومؤسسات الاقتراض والتوفير. ولذلك فإن غالبية المبحوثين من الموظفين يمتلكون دفترا للتوفير. بل إن الأهم من ذلك فيما أخبرني بعضهم أنهم يحرصون على أن يكون لأبنائهم الصغار أيضا مثل هذا الدفتر، رغم أن بعض الجزائريين يرفض امتلاك هذا الدفتر أو الادخار في البنوك بحجة الربا أي الفائدة التي تقدمها المؤسسات المالية لعملائها، وبعضهم الآخر يتحايل بأن يمتنع عن الاستفادة هو شخصيا من تلك الفائدة حيث يقدمها لغيره من الفقراء والمعوزين.

وفي الوقت ذاته ينبغي ملاحظة التغير الذي حصل لدى الفلاح ذاته، فهذا الأخير صار يقبل بنفسه على التأمين ضد الأخطار والكوارث التي يمكن أن تهدد إنتاجه أو موسمه الزراعي. هكذا صار من المألوف لدى غالبية الفلاحين الجزائريين التأمين ضد الجفاف.

ولكن إذا كنا نجد في ثقافتنا الشعبية ما يدعو إلى الاحتياط، فإن هذه الثقافة ذاتها تتضمن ما يناقض هذه الدعوة، وهذا إنما يدل على عدم التجانس في التصورات والرؤى المتعلقة بالمستقبل لدى الأفراد والجماعات داخل المجتمع الواحد، ولذلك ينبغي تجنب الأسلوب الانتقائي حينما يتعلق الأمر بدراسة الثقافة الشعبية أو الوطنية كما أسميناها.

إن في هذه الثقافة توجد أمثال تدعو أو يمكن أن تتحول إلى دعوة إلى الاستكانة وترك الاحتياط والتخطيط لما سيأتي وبالتالي تعطيل أي نظرة عقلانية وربط منطقي بين الأسباب والنتائج. وهذه بعض تلك الأمثال:

- «اَخْدَمْ يا الشاقي للباقي».
- «ادفع ما في الجيب وربي يجيب ما في الغيب».
- «اذا عكست الايام ساميها».
- «اخدم يا التاعس على الراقد الناعس».
- «احييني اليوم واقتلني غدوة».
- «كول القوت واستنى الموت» أو «ناكلوا في القوت وانستناو في الموت».
- «اللي يحسب وحده يشيط له».

هكذا نلمس الدعوة إلى ترك العمل لأن الثمرة أو النتيجة لن يجنيها من يبذل الجهد ويسعى، بل والاستكانة المطلقة أمام الأحداث، فما دام الموت هو الحقيقة المحتومة التي تنتظر في كل حين فإن أي عمل للحياة يكون بلا جدوى وقد رأى مالك بن نبي أن المثل «كول القوت واستنى الموت» تعبير عن ذبول الجذوة الدافعة للحضارة الإسلامية ما بعد الموحدين وعن فقدان مبررات وجودها[23].

وفي المثل الأخير «اللي يحسب وحده يشيط (أو يفضل) له» دعوة إلى ترك الحساب، والحق أن الأمور لا تجري دائما كما نريد ونخطط وخاصة فيما يتعلق بتسيير المال وإدارة المشاريع، وهذا ما يعطي للمثل بعض الصحة أو الواقعية، ولكنه ربما تحول لذلك في الذهنية الشعبية إلى قيمة وحقيقة لا لبس



فيهـا، وعنـدئـذ يصبـح كل نظـر عقـلاني دقيـق في الأمـور مخيبـا للآمـال.

خصائــص الفصول والشــهور: تنقســم الســنة إلى فصول وشــهور تتكــرر دوريــا وتتكــرر معها ممارســات اجتماعيــة وطقــوس تنتظــم الحيــاة وفق إيقــاع معين، وبما أن لكل فصل خصائصه وأهميته وكذلك الشــهور في حياة الشــعوب بل حيــاة طبقات اجتماعيــة معينة، فقد خصت بأمثال شــعبية تؤيــد تلك الخصائــص النوعية. هكــذا فــإن ثقافتنا الشــعبية تتضمــن أمثــالا قيلت في الفصــول وبعض الشــهور يمكن القول أنهــا كانت تعبيرا عن زمانيات وإيقاعــات معينة، وقد أجرى جان ســارفي دراســة إثنولوجيــة عــن الفــلاح الجزائري وبــين أهمية الفصول والأشــهر الــتي ســنذكرها في حياته[24].

يقول المبدع الشعبي عن الفصول:

- «الشــتا ظلمــة والربيــع منــام، الصيــف ضيــف، والخريــف هــو العــام».
- «الشــتا هــم وغــم، والربيــع مــا تشــكر مــا تــذم، والصيــف اجــرِ ولُــم، والخريــف لــو كان يتَّــم».
- «فاكهــة الشــتا نــار وفاكهــة الربيــع نُــوَّار وفاكهــة الصيــف غْمــار وفاكهــة الخريــف ثمــار».
- «في الصيف العرايس، وفي الشتا الفرايس».
- «الصيف صيّف، ما بقات عشبة خضراً».
- «ضربة بالسيف ولاّ بَرد الصيف».
- «الصيف زين بْلْفاعَه» أي بأفاعيه.

هذه الأمثال يوجد ما يشبهها في الثقافة العربية:

- «أيــام الشــتا جــات واللّــي مــا غَزلْتْــشْ عَريانــة ثْبــات».
- «اللــي يحــب يــاكل ويحــرث ويبيــع يــزرع أرضــه في الربيــع».
- «الداخــل يغلــب الخــارج». (الداخــل والخــارج الفصــل)
- «نهار الشتا الفته».
- «الصيــف ضيــف، والربيــع منــام، والشــتا شــدة، والخريــف هــو العــام».
- - «الربيـع رتَّـع، واللـبن قـراص، واللـي عنـده طفلـه يعطيهـا لْـتراس».
- «شَــتِّي قبــل النــاس، وصيَّــف بعــد النــاس مــا تــرى بــاس»[25].

هـذه جملة من الأمثـال يتجلى لنا مـن خلالها كيف أن الذهنية الشـعبية تقيم التقابـل بين الفصول الأربعة وذلـك على أسـاس الملاحظـة والمعيش اليـومي لأطوار وإيقاعات هـذه الفصول والأهمية الـتي يحتلها كل فصل في حيـاة الناس وحيـاة الفلاح بوجه خـاص. هكذا يتميز فصل الشـتاء بـبرده القـارس وبالتالي بظروفـه الصعبة علـى فـلاح كان يعـاني قلـة الحيلـة والوسـيلة أمامها، وفصل الخريف هو الفصل الحاسـم في الموسـم الزراعي لأنه موسـم الحرث. أما فصـل الربيع فهـو فصل جميل وفيـه تنبعـث الحياة مـن جديـد، وفصـل الصيف هو فصـل نضج الغـلال والثمـار كمـا إنه فصـل الأعراس وبالتـالي ارتفـاع إيقـاع الحيـاة الاجتماعيـة. وهـذه الخصائص الـتي تتميزبهـا الفصول تصنع زمنا نفسـيا قـد يطـول كما هـو الحـال بالنسـبة للشـتاء، فهو غم وهـم، أو يقصر حـتى يغدو كالحلـم أو البرهـة القصيرة مـن الزمـن (لفته) وهذا يدخـل ضمن الزمـان المعيش كأحد موضوعـات أنتروبولوجيـا الزمان[26].

ومـن ناحيـة أخـرى يمكـن أن نستشـف التوجيـه التربـوي في هـذه الأمثـال، فينبغـي الاحتيـاط لفصـل الشـتاء خاصـة، ويجـب الاحـتراز مـن بـرد الصيـف، فـلا ننخـدع بحرارتـه المرتفعـة.

أما الشهور فنجد هذه الأمثال:

شهر يناير:

- «إذا دخل ينـاير، كلوا الْخماير».
- «إذا نيَّر الناير، ما يبقاوْا امْطاير».
- « اذا اروات في ينـاير، نُخَّ مـن الخمايـر وْزيـدْ في المطايـر، واذا مـا اروات في ينايـر، نخ مـن المطايـر وزيـد في الخمايـر».
- «اذا دخل الناير، ما يبقاو امطاير».
- «اذا ادخـل ينايـر كـثَّر الكسـرة للصغـار ولْحطـب للنـار».
- « يناير بو سبع تقليبات».

هكـذا يتجلـى المثـل الشـعبي بوظيفتـه الاجتماعيـة، فهـو يقـدم النصـح الاقتصـادي للفـلاح الـذي لا ينبغـي أن لا يضيـع الفرصـة فيحـرث أرضـه قبـل أن يمـضي شـهر جانفـي لأنـه الشـهر الـذي ترتـوي فيـه الأرض وبالتـالي فـإن الموسـم الزراعـي يتوقـف كثـيرا علـى مـا تجـود بـه السـماء في هـذا الشـهر.

شهر مارس:

- « في مارس هَّرس واغرس».
- «فات الغرس في مارس».
- « اخطاك يا الغارس في مارس».
- « في مارس بثلوج، اللولى بيضة والتالية عسلوج».
- « في مارس عشبة تنبت وعشبة تفارس».
- « بالس بن بالس حوَّاس زرعه في مارس».
- « اذا اروات في مارس هي الحبل علاه درس».
- «مطـر مـارس تِـبْر خالـص، يخلـي الجديـان تَتْراقـص». والمثـل التونسـي يقـول: «المطـر في مـارس ذهـب خالـص» و«نُّو مـارس تِـبر (ذهـب) خالـص». وفي المشـرق: «ميَّـة آذار تحـيي الـزرع والأشـجار».

هـذا الشـهر الثالـث في التقويـم الجريجـوري يحتـل هـو الآخـر أهميـة كـبرى في حيـاة الفـلاح أو زمـن الفـلاح لأنـه الشـهر الـذي يكـون الـزرع في منتصـف الطريـق ولذلـك فريـة مـارس مهمـة وثمينـة ونقيـة مثـل الذهـب، ثـم إن مـارس يمثـل نهايـة منشـط زراعـي هـو غـرس الأشـجار، لأن فيـه تـورق النباتـات وتزهـر.

شهر أفريل:

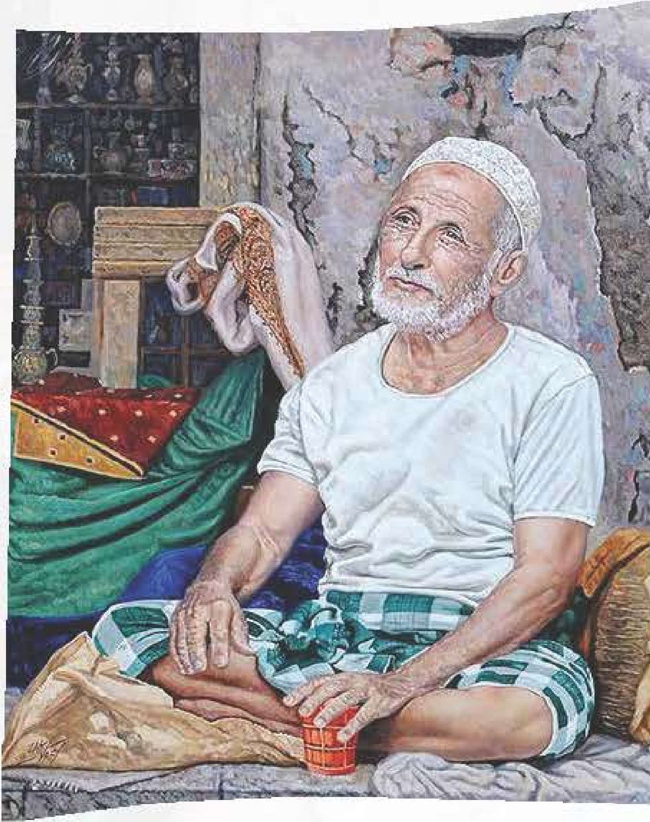
- «يبرير جبَّاد السبولة من البير».
- « اذا فات يبرير اعمل فوق البحر سرير».
- « يبرير، فين شفت فدان الفول ميل».
- « اذا اروات في نيسان، مْشَى العام بلا نقصان».
- « اذا رَعْدَت في يبرير هي لمطار فاه ادير».
- « شـهر ابريـل يجبَـد السـبول مـن قـاع البـير». والمثـل التونسـي يقـول: «في ابريـر تصفـار السـبولة في قعـر (أو قـاع) البـير».

فشـهر أفريـل أو نيسـان هـو أيضـا يمثـل مرحلـة خطـيرة في الموسـم الزراعـي وربمـا كانـت أخطـر مرحلـة فيمـا أخـبرني بعـض الفلاحـين، ذلـك أن الأمطـار الـتي تسـقط في هـذا الشـهر ربمـا كانـت آخـر ريـة يحتـاج إليهـا الـزرع ليكتمـل نمـوه ونضجـه.

هكـذا إذن يثبِّـت المجتمـع التقليـدي تجربـة الفـلاح الزمنيـة في أمثـال تحـدد مناشـط وتفـرض احتياطـات معينـة. لكـن هـل يعطـي المجتمـع الجزائـري اليـوم أهميـة لهـذه الأشـهر؟ إن التحـول الـذي يعيشـه اليـوم هـذا المجتمـع في ظـل مشـروع التحديـث المتواصـل يجعلنـا نتكلـم عـن زمانيـات متعـددة بتعـدد طبقاتـه وفئاتـه، فلـم تعـد طبقـة الفلاحـين هـي الطبقـة الأساسـية في المجتمـع، ولذلـك فإنـه إن كانـت قلـة مـن النـاس لا زالـت تحفـظ تلـك الأمثـال مـع أن أهميـة الأشـهر الـتي تكلمنـا عنهـا لـم تتغـير بالنسـبة للموسـم الزراعـي، فـإن غالبيـة الجزائريـين اليـوم بمـا فيهـم الفلاحـين يتحدثـون عـن أشـهر أخرى لهـا أهميتهـا ويتعلـق الأمـر بشـهر سـبتمبر، الـذي يمثـل بدايـة إيقـاع جديـد في الحيـاة الاجتماعيـة صـار يعـرف بالدخـول الاجتماعـي. ففـي هـذا الشـهر يسـتأنف غالبيـة العمـال والموظفـين عملهـم، وهـو بدايـة الموسـم الـدراسي بعـد عطلـة الصيـف، ولذلـك فـإن هـذا الشـهر يطـرح أعبـاء ماليـة أمـام الأسـرة الجزائريـة، ولذلـك صرنـا نسـمع هـذه العبـارة» لقـد جـاء سـبتمبر« تعبيرا عـن انطـلاق هـذا الإيقـاع الجديـد، وعـن التهيـؤ لتلـك الأعبـاء. وفي المقابـل يترقـب الجزائريـون شـهر جـوان وجويليـة وأوت لأنهـا أيضـا تمثـل إيقاعـا مختلفـا، فهـي شـهور الاسـتجمام وموسـم الاحتفـالات.

الهوامش

1. رفعة الجادرجي، في سـببية وجدلية العمارة، مركز دراسـات الوحدة العربيـة، بيروت- لبنان، ط1، 2006، ص 356.
2. عبد الرحمـان التكريتي، دراسـات في المثل العربي المقارن، مؤسسـة الخليـج للطباعة والنشر، الكويـت، 1984، ص. 139.
3. شورتن إسـكربي، الأمثال الشـعبية، ترجمة صـلاح الدين شروج، مجلة دراسـات عربية، العددان 11 و12 سـنة 1989، تصدر عن دار الطليعة ، بـيروت- لبنان، ص 127.
4. Jacques Fardy, Anthropologie de la parole en Afrique, Karthla, Paris, 2010, p.254-255.
5. محمد العـروسي المطوي ومحمـد الخموسي الحناشي، الأمثال الشـعبية التونسية والحياة الاجتماعيـة، دار الغرب الإسـلامي، بيروت، لبنـان، ط1، 1412هـ- 2004م، ص 16.
6. ينظر، توشيهيكو إيزوتسـو، الله والإنسان في القرآن، علم دلالـة الرؤية القرآنيـة للعالم، ترجمـة وتقديم هـلال محمـد الجهاد، المنظمة العربيـة للترجمة، بـيروت- لبنان، ط1، 2007، ص ص 211-197.
7. J. Desparmet, Ethnographie traditionnelle de la Mettidja, Revue Africaine، vol. 59, 1918، p. 28
8. Simonetta Tabboni, Les temps sociaux, Armand Coln,Paris, 2006, p.3.
9. أنظر: ماكس فيبر ، الأخلاق البروتسـتانتية و روح الرأسـمالية، ترجمة محمـد علي مقللا، مركز الإنمـاء القومي، لبنان.
10. Roger Sue, Le loisir, PUF، Paris، 1980, p. 31.
11. متفق عليه
12. Helga Nowotny, Temps à soi, genèse et structuration d'un sentiment du temps, Trad. de l'allemand par Sabine Bollack et Anne Masclet, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1992, p .6.
13. Eugène Minkovski, Le temps vécu، PUF, Paris, 2005, p. 84.
14. برنـارد لويس، أيـن يكمن الخطـأ، صدام الإسـلام والحداثة في الشرق الأوسـط تر. عمـاد شـيحة، دار الرأي للنشر، دمشـق، سـوريا، ط1، 2006، ص 117.
15. Pierre Bourdieu, Sociologie de l'algérie،



[1] لوحة تشكيلية متخيلة عن الحكيم أبو عامر الحضرمي، وهي من أعمال الفنان التشكيلي الرائع زكي يافعي

بُوعامر الحضرمي..

حكيمٌ من أرض اليمن

أ. محمد علي ثامر، كاتب من اليمن

يقول بُوعامرْ رأيتَ الناسِ فْ الطّينهْ عِيَنْ

حَدْ طِينَتَهْ زَينَهْ وحَدْ طِينتهُ خَسّ الطّيَنْ

والطّينِهِ الزّينهْ تِوَدّي زَرعَها قبل الرّدَنْ[1]

والطّينه العَيفه فَلاتِبذِل بِذَكرات السّنَن

ومن عَفَر باكِر شَكَر لِحْراثْتُه طولَ الزمنْ[2]

يذهب اليمانيون في تثبيت أصالتهم وتطوير حكمتهم إلى أبعد الحدود؛ فنرى ارتباطهم بالأرض وزراعتها وفلاحتها هو ارتباط وثيق يقوم في المقام الأول على حسن رعايتها وإصلاحها وحرثها وتقليبها... الخ، ولهذا كان يلازم تلك الأعمال اليومية العديد من الأشعار والأهازيج وبيوتات الشعر الشعبي المُلحنة والمُغناة، الأحكام والأمثال الشعبية، من أجل العمل على سرعة وإنجاز الأعمال بصورةٍ سلسلة، وبل وتساعد الثقافة الشفاهية المرددة على ألسنة أولئك على زيادة الهمة والعزيمة في التوقيت المناسب للزراعة والري، الفلاحة بجميع أوقاتها ونظمها بدءاً من البذر وانتهاءً بالحصاد.

ويُصنف الأستاذ الدكتور/ عبدالعزيز المقالح في كتابه (شعر العامية في اليمن) العديد من حكماء اليمن تحت فقرة (شعراء الأحكام)، والأحكام هنا تعني التعاليم أو الأعراف المتوارثة، كما تعني المعارف المُكتسبة شعبياً، وقد قام الشعراء الشعبيون عبر مئات السنين بنظم هذه الأحكام تسهيلاً لحفظها، وبقصد تيسير نشرها على أوسع نطاقٍ في اليمن، وفي الريف بخاصة، حيث تولت هذه الأحكام رصد تجربة الحياة الريفية، وقدّمتها إلى الفلاحين في حكمة منظومة وموجزة تقوم على تمجيد العمل وتقديس الأرض، وتحديد مواعيد الزراعة وأوقات المطر وتأثير الفصول[3]. ومن هؤلاء الشعراء الحكماء هم: (علي بن زايد) في منكث بمحافظة إب، و(الحُميد بن منصور) في يافع، و(حزام بن مرشد الشبثي) في ذمار، و(أبو عامر الحضرمي) في منطقة هينن بحضرموت، و(أبي خيزرانة) في آنس وجهران بمحافظة ذمار، و(أبي لؤلؤة) في مناطق يريم ورداع وعنس، و(علي بن زيد) في لحج، و(غزال المقدشية) في عنس بمحافظة ذمار، و(ظبية النميرية) في الحداء بذمار أيضاً، (عثمان اليافعي) في يافع .... الخ؛ فكلها أسماء أعطت كماً هائلاً من الأقاويل والأحكام والأشعار بل والمواقف الحميدة التي كانت تقوم بها..

وربما كان أهم خلاصة تجاربهم هو تمجيدهم للأرض وتفانيهم في محبة التراب ودرايتهم بمواسم الإنبات والحصاد ومواقيت الأمطار والصحو والبرد المييّس الخضرة، وأملهم المتزايد في خير ما تغل الأرض حتى لو أجدبت بعض السنوات فإن آمالهم في المواسم المقبلة تتزايد. لهذا أطلقوا تسمية الأرض على كل المال، فلا يقصدون بالمال في أقاويلهم ما يمتلك الإنسان من دورٍ وأثاث، ولا ما يحتاز من ذهبٍ وفضة، ومواشٍ وأبقار وأغنام وإبل وسلاح؛ وإنما المال عند هؤلاء الحكماء هو الأرض وليست الأبقار والإبل إلا من أدوات حرثها وبذرها[4].

فإذا كان اليمنيون يطلقون على أرضهم وأطيانهم بكلمة (المال)؛ فربما ليس لأنها أغلى ما يمتلكون، بل تقديراً ومحبةً لها بما تنعم به عليهم من الخير الوفير، والرزق الكثير حتى أصبحت اليمن ولا تزال تعدُّ بلداً زراعياً بالمقام الأول.. ويقول الحكيم اليوناني (هزيود) في ملحمته الزراعية (الأعمال والأيام): «ما أسخى هذه الأرض تشقها المحاريث وهي ساكنة وتضربها الأمطار والسيول وهي صابرة، وتهبط عليها الطيور والغربان وهي مرحبة، كمائدةٍ مفتوحة لكل يد وفمٍ ومنقار، وحين تتهيأ للعطاء تجود بالوفير الوفير، ولا تسأل كم أعطت؟، ولا كيف سخت، بل تستزيد من إغداقها فتعطي كل موسمٍ أكثر من سابقه، فمنها نتعلم الحكمة وطيبة القلب، إنها المعلم الأول»[5].

وهنا فالأرض هي من علمت الإنسان حبها والمثابرة عليها بل والتغزل فيها؛ مما جعلها تستحوذ على نصيبٍ كبير من تراثنا الشفاهي، فنراها مغناةً كـ(أرجع لحولك) للفنان أيوب طارش عبسي، ونراها قصائد شعرية، وأحكاماً وحِكم وأساطير خالدة في هذا التراث الذي يحتاج منا فقط التدوين والتوثيق له وإعادة الروح فيه، ويصف ذلك الدكتور المقالح بقوله: تراثنا عظيمٌ ومجيد، ولكن أعظم منه وأمجد أن نسعى إلى إحياء هذا التراث وإلى تحويله إلى أداةٍ نافعة ودافعة للخلق والابتكار[6]، باعتبار أن التراث الحي في أبسط تفسيرٍ له هو الرباط السري الذي يربط بين الماضي والحاضر، وهو يشكل بمعطياته الحضارية والفكرية حزام الأمان الذي يربط المسافر عبر الأجيال إلى لغته ووطنه، ومن هنا فالحديث عنه والاهتمام به يُشكل البداية الصحيحة نحو الصحوة، وقد بدأ عهد النهضة في أوروبا معتمداً على اكتشاف التراث الأدبي والعلمي للعرب[7].

رحلة في أرض حضرموت

يذهب المرء شرقاً أو غرباً، شمالاً أو جنوباً باحثاً عن ألوان التراث الثقافي بنوعيه المادي وغير المادي، يستكشف الأرض اليمنية، يبحث في مكنوناتها، في جَمَالها الآخر الذي هو من النوع الخاص جداً ليجد بأن لكل منطقةٍ من مناطق هذه الأرض غنىً متعدد، وصنوفاً كثيرة، جميلةٌ في مفرداتها، وعميقةٌ في محتواها، ورائعةٌ في تفاصيلها.. إنها أرض ساحرة بكل ما تعنيه الكلمة من معنى!!

هذه المرة كان اتجاهنا إلى محافظة حضرموت، تلك البلاد التي حباها الله بكل أصناف وأنواع الجمال، بكل التنوع الجغرافي ما بين صحراء وجبالٍ وسواحل، خلافاً عن ما تختزنه باطنها من ثرواتٍ نفطية ومعدنية وغيرها.. وأيضاً ما تتمتع به هذه المحافظة من تراثٍ ثقافي كبير، وحضارةٍ تاريخية عريقة، ولعلها إحدى الممالك اليمنية القديمة والتي كان لها صيتٌ كبير لا تزال كتب التاريخ تتكلم عنه بكل فخرٍ ومحبة.. كما أن موروثها الشعبي ممتلئٌ حدَّ الثُّمالة من كل صنوفه؛ فالدَّان الحضرمي[8]، والشبواني[9]، والزربادي[10]، والهبيش[11]، الغيّة[12]، القطْنِي[13]، العِدة[14].. الخ، وأيضاً قصائد الزَّامل (الزَّف)[15]، والمُسْرِحات[16] والقصائد المرجوزة[17]... كما أن النمط المعماري الحضرمي الساحر ذو المكونات البسيطة والتي تعتمد على الطين والنورة[18] بصورةٍ كبيرة، يُعطيك انطباعاً ساحراً بكل ما تحتويه هذه المحافظة الجميلة، هذا النمط المتأثر إلى حدٍّ ما بالأنماط الشرق أسيوية كالهندية مثلاً نتيجة هجرة الحضارة إلى جزر الهند الشرقية.

وهنا لن يتسع المجال لذكر كل محاسن ومفاتن حضرموت الغنَّاء؛ ولكنني سأتحدث عن الحكيم «بُوعامر الحضرمي»، هذا الحكيم الذي اشتهر ربما أكثر من أقرانه، فتذكر أشعاره وأحكامه في عموم اليمن، كما أنها تجاوزت الخارطة الجغرافية لليمن ليصل إلى مناطق نجران ونجد في المملكة العربية السعودية الشقيقة، كما أن البعض يردد أحكامه وأشعاره في سلطنة عُمان ودولة الإمارات العربية المتحدة وبالذات عند طبقة الفلاحين والعاملين على زراعة النخيل على وجه الخصوص؛ أي أنه حكيمٌ عابر الحدود، وعابر الحواجز المصطنعة بين الأخ وأخيه، والشقيق وشقيقه... الخ؛ ولكنه في حقيقة الحال مغمورٌ مطمور في التدوين والتوثيق المكتبي لأشعاره وأقواله، اللهم إلا ما ندر.

سنحاول في هذا المقال أن نبحث عن الحكيم «بُوعامر الحضرمي»، عن اسمه ونسبه، وأصله وفصله - كما يقولون -، وهل ينتمي لبني هلال الكِنديين أصحاب (السيرة الهلالية)[19]، والذين هاجروا من أرض اليمن ليسكنوا في دول المغرب العربي؟!.. وهل هو أحد كتاب هذه السيرة الرائعة؟!

بُوعامر.. من وادي حضرموت

أبو عامر أو «بو عامر» كما يُعرف عند الحضارم سواءً في الداخل أو في المهجر، هو شاعرٌ شعبيٌّ من وادي حضرموت في بلادِ اليمن، أُشتهر بالحكمة وله أبياتٌ وأقوالٌ خالدة يتناقلها الناس جيلاً بعد آخر مستشهدين بها حتى يومنا هذا، عاش حياتَه فلاحاً يحرث الأرض ويزرعها.

ويذهب الدكتور المقالح إلى القول: نشأ «بُوعامر» - كما يقال - في وادي حضرموت فلاحاً يحرث الأرض، ويربي الأغنام والجمال... [20]، بهذه العُجالة القصيرة والصغيرة ذكر الدكتور «المقالح» في كتابه المذكور بعاليه، للشاعر والحكيم «بُوعامر الحضرمي»، ليتضح لنا جلياً النقص في حجم التوثيق الذي يكاد يكون بسيطاً أو مُنعدماً لجوانب من تراثنا الثقافي والشعبي، لتذهب في البحث والتقصي في عموم الكتب والمجلدات عن شاعرنا هذا.. لتفاجأ أثناء ذلك ببعض المقالات التي كتبها الشاعر والمذيع الراحل/ محسن محسن الجبري[21] في صحيفة الثورة في منتصف سبعينيات القرن الماضي، وأخيراً تجد كتيباً صغيراً لا يتجاوز التسعين صفحة بعنوان (الشاعر والحكيم أبو عامر) من تأليف الأستاذ والأديب/ علي أحمد بارجاء[22]، والذي صدر في بداية القرن الواحد والعشرين. والحكيم «بُوعامر» لا يعرف ما اسمه الحقيقي وإنما كنيته هي الطاغية على اسمه، ربما يعود ذلك إلى أسبابٍ كثيرة منها: أن بعض مناطق حضرموت تفتخر رجالها بُالكنى أكثر من الأسماء، ولهذا نسمع البعض ينادي منهم بالكنية كـ(بوصالح، وبو عامر، وبوسالم.... الخ)، أو أن شاعرنا وحكيمنا «بُوعامر الحضرمي» هو رمزاً غير موجودا وإنما هناك شعراء قالوا تلك الأقوال والحكم ونسبوها مباشرةً إلى هذا الاسم، ولكن ما تمَّ البحث حوله، والالتقاء بالعديد من الشخصيات التي لها باع طويل في مجال التراث الثقافي اليمني بشقيقه المادي وغير المادي من أجل توكيد وجود شخصية الشاعر «بُوعامر الحضرمي» من عدمها.

ويذهب الأستاذ بارجاء في كتابه عن الشاعر والحكيم «بُوعامر الحضرمي» بالقول: «جميع المصادر



2

منظر من الجو لمدينة شبام التاريخيّة بوادي حضرموت في خمسينيّات القرن الماضي

والمراجع وألسنة الرواة تصمت، ولا تذكر شيئاً عن اسمه، وكل ما تذكر عنه، أنه «أبو عامر»، وهي كنيةٌ اشتهر بها، وبها صدر معظم شعره»[23]، بل ويذهب إلى القول بأن الشهرة كانت سبباً في ضياع وفقدان اسم الحكيم «بُوعامر الحضرمي»، «ولعل اشتهاره بهذه الكُنية كان سبباً في ضياع اسمه، وبخاصةً أن المؤرخين ممن جاء بعد عصر أبي عامر، أو كانوا معاصرين له لم يذكروا شيئاً عنه؛ لعدم اهتمامهم بتدوين شعره، كونه شعراً حُمَيْنِياً؛ وهذا ما جعلهم يهملون الترجمة لحياته، ولو فعلوا ذلك لعُرِف اسمه وتفاصيل حياته»[24]، ولهذا يتفاجأ الشخص من قوة الذاكرة اليمنية التي تنقل الأشعار والحِكم جيلاً بعد جيل، وتحفظها عن ظهر قلب، دونما حفظٍ أو توثيق في كتب أو في مخطوطات. ولكن لا تخلوا تلك الذاكرة من الخلط والمزج والعشوائية في استخدام تلك الأقوال أو الأفعال.

بُوعامر.. مولده ونسبه

ولد شاعرنا وحكيمنا وعاش في المناطق اليمنية الشرقية النائية وبالأخص مناطق حضرموت التي انطلق منها الشاعر اليماني الشهير صاحب إحدى المعلقات السبع (امرؤ القيس)[25] الكِندي اليمني[26]، ومناطق حضرموت كثيرة ومتنوعة.. ولهذا فإن العارفين من المؤرخين والرواة قد اختلفوا فيه؛ فمنهم من يرى أنه ينتسب إلى بني هلال الكنديين، وقد ذكر هذا النسب المؤرخ عبدالرحمن بن عبيد الله السقاف[27] فيما نقله من رواية لعلوي بن عبدالله الحبشي أحد ساكني بلدة (رَحَاب)[28] من أعمال وادي دوعن[29]، أن أبا عامر ينتمي إلى آل باعبدالله حُكام رَحَاب في عهدٍ ماضٍ، وأن آل باعبدالله هؤلاء يزعمون أنهم ينتمون إلى بني هلال الكنديين[30]. فمرجعهم وآل خليفة وآل مَرْخَه إلى قبيلة واحدة، وقد أنكر بعضهم ما اشتهر على الألسنة من هجرة بني هلال من حضرموت إلى المغرب العربي، وليس في محله، ولا سبب له إلاّ عدم الاطلاع، وإلاّ فقد كانت خيامهم ضاربةً من الكَسْر إلى العَبْر إلى الدهناء إلى نَجْد، ويتأكد ذلك بما بين أشعارهم وأشعار الحضرميين من التشابه، وكثيراً ما يوجد في شعر العامّة بحضرموت أنهم غزوا بَرْقَةَ وقابس[31].

وذكر العلامة عبدالرحمن ابن عبيدالله السقاف في كتابه (معجم بلدان حضرموت) بأن الشاعر والحكيم المشهور «أبو عامر» من ولاية رَحَاب، بقوله: «ولمّا استولى «القُعيطي» على الوادي الأيمن في سنة 1317م ياسَرَهُمْ وأعفاهم من الرسوم، وأبقى لهم بعض الحق في إقطاع السفوح لمن أرادوا.. ومنهم أبو عامر الشاعر

المشـــهور»[32]، كما أورد ابن عبيدالله الســـقاف شــعراً لأبي عامر يذكر فيهــا انتماءه إليهــم في قوله:

يقول بوعامر في البلدان حيَّا الله رَحَاب

رَحَاب تعجبني وأنا قدنا لها عاشق وحاب

فيها بني عمي صِلاب الرُّوس عوجان الرِّقاب[33]

أمــا المــؤرخ محمــد علــي باحنــان فــيرى أن أبـا عامر ينتســب إلى «بني عامر الحضرميين» المشــهورين بأعلى حضرمــوت، وبنــو عامر هــؤلاء هــم آل عامــر النهديين، وجدهــم عمر بن عامــر وابن عمه، وهو فضالة بن شــماخ بــن عبدالله الروضاني النهدي - جد آل عبدالله وآل بشــر، وهؤلاء من نهــدٍ[34]، ولكن الشــاعر بو عامر قد قال شــعراً في ذم نهــد كقوله:

يا نَهد يَا العِيبان سُودانِ الوُجِيه المِغْدِرَه

لِي شَمسُكُم غَابَت وُجِلْجِلْكُم جِسِي في المَعْصَرَه

ممــا يســتبعد أن يكون «أبــو عامر» ينتــمي إليهم[35] فكيــف ينتمي إلى قومٍ أو بلــدةٍ ثم يقوم بذمهــا؛ إذ لا يهجو الرجــل قومه في مجتمعٍ يقــوم على العصبيــة القبلية....

ونســبة «أبي عامــر» إلى بــني هــلال يؤكدهــا «علي بن أحمــد بن حســن العطاس»، فيمــا يرويه عــن والده «أحمد بن حســن العطاس» (1257 - 1334هـ) حيث يورد شــعراً لأبي عامر يُثني على ويتغــزَّل في إحدى عرائس بني هــلال، كان قــد رأها في بلــدة خنفر[36] بــوادي عمد، ما يؤيــد أن له صلةً مــا ببني هــلال، في قوله:

يقول بو عامر رأيت اليوم في خَنفَر عروس

بيضا هِلاليِّة تِقلِّب جَعدَها مِثلِ السِّلُوس[37]

لا تعرف الرِّمضا ولا ترعى المواشي في الشِّمُوس[38]

وقــد أورد هــذه الأبيــات الأســتاذ والإعــلامي الراحــل محســن بــن محســن الجبري في مقالــه عــن الحكيــم «أبــو عامــر الحضــرمي» الحلقــة العاشــرة في صحيفــة الثــورة بقولــه:

يقول أبو عامر لقيت اليوم في خَنفَر عروسي

بيضاء هِلاليِّة تِقلِّب جَسدَها مِثلِ السِّلُوسي

لا تعرف الرِّمضاء ولا ترعى المواشي في الشِّمُوسي[39]

ويعــدُّ «أبــو عامر» من أشــهر الــرواة لملحمــة بني هــلال وحكاياتهــم وحفَّاظــة شــعرهم إلى جانــب كونه شــاعرهم[40]، وبنو هــلال من أعظــم أفخاذ كِنــدَةَ وأعزّها رجالاً وأفصحها لســاناً وأشــدها ذكاءً وفطنــةً، هاجروا إلى شــمال إفريقيا بســبب القحــط والجفاف الــذي انتاب وادي حضرمــوت في عهدهــم، ويظــن أن رحلتهم كانت في القرن الحــادي عشــر الميلادي، وبقــي منهم مــن بَقي في حضرمــوت كآل خليفــة، وآل باحكيم، وآل مــاضي، وآل باعطــوة، وباعويديــن، وبامقعــين، والنَّســيين والنِّمَارَة، ومنازلهــم الأصليــة باليمــن في بلدة هَيــنَن[41] وسَــدْبَة[42] بكَسْرِ قَشَــاقِش بحضرموت، ووادي مرخة ووادي جرادن[43] بشــبوة[44]. أما تاريخ مولــده فلا يعرف، وإنــما يذكر على أنــه عاش في القــرن الســابع للهجــرة، وقد أجمــع جميع الــرواة والمؤخــرون على ذلــك العصــر الذي عــاش فيها «بوعامــر»، أمــا بلدة هَيــنَن فتتبع اليــوم مديرية القطن بــوادي حضرموت.

والمعروف بــأن حكيمنا «أبــو عامر» كان كثــير التنقل في مناطــق وادي حضرمــوت وبخاصــةٍ مناطــق ومــدن: (شــبام[45]، وعمد، وخنفر، عرصَة، بايزيــد، ببلدة الخَمِيلة بــوادي عَمــد، رَحَــاب، السَّــلْهَبِي، ووادي سَــبَاح بحُرَيضَة، مَطَــار بالقــرب مــن رَخْيَــة، الكســر، المِخَيْنِيــق)، وذلك بســبب عملــه في حراثــة الأرض وزراعتهــا، وقــد ذكر في كل تلــك المناطق أشــعاراً وأحكاماً بها.. ويرى المستشــرق الغــربي «روبرت ســارجنت» أن أبا عامر مولــود في مدينة شــبام، لأنه اشتهر بالحكمة، واســتند «سارجنت» إلى ما يُقال أن شــباماً هي مدينة الحكمة[46] مستشــهداً بقوله:

يقول بُوعامر وعِزّ الرَّاية الاَّ في شِبَام

الأوَّلة لِي بالقَصَب والثَّانية لِي بِالجِفَان

والثَّالِثة لِي بالدَّرَاهِم تِنطِرِح وسط الثِّبَان.

وأيّ يكُــن مــكان ولادة وإقامــة حكيمنــا الكبــير «أبو عامــر» إلا أنــه عاش وتنقــل في روابي مــدن ومناطق وادي حضرمــوت، وتغنَّى بها، وأنشــد أقــوالاً حكيمــةً، وانتهج أفعالاً حســنةً لا يــزال يتناقلهــا الأجيال جيــلاً تلو جيل، بالرغــم مــن تعــرض هــذه الأقــوال للخلــط والتحوير والنَّســبَ لأوقــاتٍ وأماكــن أخرى.

بُوعامر وفلسفته للحياة وإدارة شؤون الحكم

تأكيداً لما ذهبت إليه الملكة السبئية العظيمة (بلقيس بنت الهدهاد) (935 - 970 قبل الميلاد)[47] من اختيار الحكم الشوروي في إدارتها لشؤون بلادها، تلك الإمبراطورية الكبيرة كانت تُدار بأحدث أنظمة يتكلم عنها الشرق والغرب حالياً، ومن هنا يؤكد أبو عامر الحضرمي تلك الثقافة المتناقلة أباً عن جد، وجيلاً بعد جيل ليتضح لنا جلياً بأن الشورى هي أساس الحكم، حيث يقول:

يقول أبو عامر ضياعَ الشورْ مفتاحْ الندمْ

من ضيّعهْ شورهْ تندمْ لو رسمْ لِهْ ما رسمْ

ولعادْ[48] تنفعهْ الندامهْ والندامهْ كالعدم

ويقول أيضاً:

يقول أبو عامر عديمْ الشورْ من لا يستشيرْ

الشور للحاذق ولا هو عار لو شاور صغير[49]

كما يوصي حكيمنا بضرورة الحنكة وعدم سرد الكلام على عواهنه، والتدخل في شؤون الغير، بل أن من الفضيلة قول لا أعلم، ومن قال لا أعلم فقد أفتى!! كما يقولون.. ولهذا يعتبر من خيار العلم عدم التدخل والغيبة والنميمة في أعراض الناس ومشاكلهم:

يقول أبو عامر.. خيار العلم قولهْ ما دَرَيْتْ

وإن قلت شي ما قلت وان واحد حكي لي ما حكيت

وفي هذه يحذر الحكيم بوعامر من جلساء السوء بقوله:

يقول بو عامرْ رأيتَ الناسِ في الطِّينهْ عِيَنْ

حَدْ طِينَتَهْ زَينَهْ وحَدْ طِينتهُ خَسَّ الطّيَنْ

والطِّينهِ الزَّينهْ تِوَدِّي زَرعَها قبل الرَّدَنْ[50]

والطِّينهِ العَيفهِ فَلا تِبذِل بِذَكرات السِّنَن

ومن عَقَر باكِر شَكَر لِحراثَتُه طولَ الزمنْ[51]

ويندد هنا بالقلة والفقر والفاقة والبطالة.. فيقول:

يقول أبو عامر.. لِقيتْ القِلْ مزراةَ الرجالْ

من قال ما بيدهْ تسترْواختفى بينَ الجبالْ[52]

بل ويصفها بأعظم من ثالثة الأثافي - أو الثلاثي المرعب بقوله:

يقول بو عامرْ الدُّنيا ثلاثِه غُبُون

الأوَّلِ الغَبْنَ من رَاحَت عَلَيه العُيُون

والثاني الغَبْنَ من كثْرِت عَلَيه الدُّيُون

والثَّالِثِ الغَبْنَ من قَلَّت رِجالُه يِهُون

ويبدو هنا أن حكيمنا قد فقد نعمة البصر في نهاية عمره، هذا الشيخ الكبير يُصاب بالعمى، وقد غرق في الديون إرضاءً لزوجته، ربما، وربما لكرمه الحاتمي النادر، ولكن لما قلَّت رجاله، يقصد بها بأنه من بني هلال، وأنه ممن بقيَّ منهم مع عددٍ لا يُذكر أمام رجال أفخاذ كِندة الأخرى.

بو عامر.. وفلسفته للمرأة

يعدُّ حكيمنا وشاعرنا «أبو عامر» شاعراً عاشقاً مُحباً للمرأة، متغزلاً بالصبايا البيض الحسناوات، وكان مع عشقه عذرياً عفيفاً، وكان إذا أحب وعشق فإنه لا يعشق إلا البيض من النساء، حيث يقول:

يقول بوعامر خليل البِيضِ مَا يِهْمَعْ الأَمِه

لا يِكهَلِ الدَّحْنا ولا يِدحَق برجله في الحَمِه[53].

وبالرغم من تلك المحبة إلا إننا نجد في بعض أبيات شعره الذي يقف فيه من المرأة موقفاً سلبياً، صورة من حياته؛ فلا يقف من المرأة هذا الموقف إلا لسرٍّ غامض، وأمرٍ عظيم، فهل يفتح شعر أبي عامر هذا مغاليقه ويبوح لنا بما وراء سطوره من سرٍّ دفين؟! ربما فقد حزن كثيراً وتملكته الدهشة حينما رأى شاباً يُقبل زوجه، فقال شعراء مؤثراً:

يقول بوعامر الدُّنيا بواطِل وحَق

من حلَّ عند آل طالب يلحقوه اللَّحَق

شَقُّوا عَلَي جِمَّةِ الدِّسمال لَمَّا انشعَق

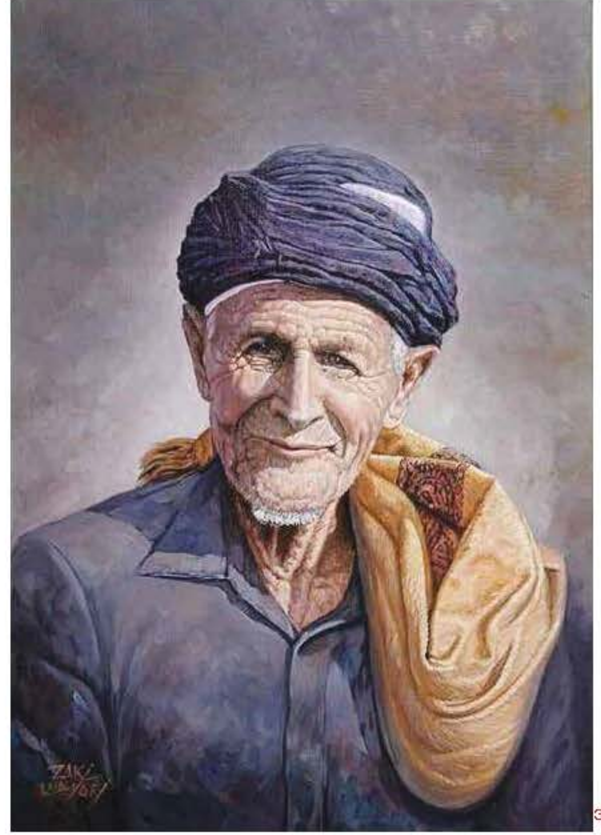
دِسمال عَدَّيت فيه اربعمائه في طَبق

واليوم لو حد يِدِلُّه بالمِيه ما نَفَق[54].

وسلامة شرفها وأن القبلة التي انطبعت على خدها بغير رضاها وقد ردت الصاع لذلك الشاب صاعين حين صفعته على وجهه[55].

ولكن يبدو أن الحياة بين أبي عامر وزوجه قد تكدَّرت وشابها شيءٌ من الملل وعدم الثقة، مما جعل أبا عامر يفقد ثقته بالمرأة نهائياً، وهذا يتمثل في الموقف السلبي من المرأة:

يقول أبو عامر.. ولا تأمن من النسوان[56] راس
لا تأمنْ العذرا ولا الفارض ولا حتى النفاس
أسرق من الهرشان وأسرق من جلابيب النعاس[57]


لوحة تشكيلية متخيلة عن الحكيم أبو عامر الحضرمي، وهي من أعمال الفنان التشكيلي الرائع زكي يافعي

ومن وراء هذه الأبيات يتضح لنا ما هو السر الدفين الذي أزعج حكيمنا وجعل منه يقول ما قاله، والسر يتمثل في: "ارتبط أبو عامر بزوجٍ ذات جمال ودلال وغنى، وكان أبو عامر فقيراً؛ فلم تجد لديه حياةً هانئةً كانت تجدها في بيت أبيها وأخوتها، وكان لها إخوة لا يرضون عن ذلك الفلاح البائس، وربما عاشت معه على مضض، ربما إرضاءً لرغبة أبيها التي لا تُعصَى، فكانت بين حينٍ وحين تتركه وحيداً في بيته، وقد خلا مما يسد رمقاً لتذهب إلى بيت أبيها تنعم بخيراته.. وإنها لا شك جميلة، والجمال تهوى إليه النفوس، فكان هذا الجمال عرضةً للإغراء، يفقد الناظر إليه سيطرته على نفسه، وكان "أبو عامر" مع زوجه ساكناً عند قوم من آل طالب، وصادف أن رأى "أبو عامر" ابنهم يُقبِّل زوجه، فثارت ثائرة أبي عامر، وغضب لشرفه الذي يراق على مرأى منه... وقد عرفت زوجته فبادرت إلى تبرئة ساحتها

حكايات في حياة الحكيم الحضرمي

سمي «بو عامر» بشاعر الأحكام، أو بالحكيم، أو المعلم المرجع، وذلك نتيجة عدة مواقف وحكايات جميلة نتج عنها حِكم لا تزال تُروى حتى تاريخه، ويعتبر الأستاذ والأديب علي أحمد بارجاء هو أكثر شخصيةٍ قام بجمع ما استطاع جمعه من أشعار وأقوال حكيمنا «أبو عامر الحضرمي»، كما قام بسرد حكاياتٍ جميلةٍ وطريفة عن وقائع حدثت معه، ويمكننا سرد بعضاً من تلك الحكايات كالتالي:

1) الحكاية الأولى: مع ضيوفه:

يُحكى أن جماعة من العرب قصدت «أبا عامر» في هيئة ضيوف لإعجازه وتعييره بالبخل إذا لم يكرمهم، وقد عُرف عن «أبو عامر» بكرمه وسماحته على قلة ما بيده وفقره، فتحيَّنُوا له في يوم كانت زوجته في بيت إخوتها، وكان بيته خالياً مما يُكرم به ضيفه؛ فلما أقبلوا كان «أبو عامر» مُنهمكاً في عمله، فلما رأهم اختفى عنهم في ساقية صغيرة (بُد)؛ فلما قصدوا بيته ولم يجدوه يُسارع إليهم، رجعوا عنه، ثم أن أبا عامر أخذته الأريحية في مخبئه وتفكَّر في أمره، وأبَتْ نفسه أن يظل مختفياً عن الأضياف، فندم وقال:

يقول بو عامرْ لقيت القِلَّ مزراة الرجال
من قل ما بيده لطففي البُدَّ ما بين الحبال

ثـم ظهـر لضيوفـه، ورحـب بهـم وأدخلهـم بيتـه، وأمـرَّ بعـض غلمانـه أن يـأتي بناقـة مـن نياقهـم (نيـاق الضيـوف)؛ فذبحهـا وطبخهـا لهـم وأطعمهـم لحمهـا مع بُـرٍّ (قمـح) كان عنـده حتى شـبعوا،وهم لا يعلمـون بالحيلـة الـتي أحتالهـا لإطعامهـم.

وكانـت زوج «أبي عامـر» وإخوتهـا قـد علمـوا بأمـر المكيـدة والضيـوف الذيـن جـاؤوا فجـأة، وتذاكـروا في ذلـك، وظنـوا أن أمـره سـيفضح في إكرامهـم لخلـو بيتـه مـن الطعـام، فقالـت زوجـه لإخوتهـا: «إن أبـا عامـر لـم ينفضـح قـط منـذ عاشـرته، ولا بـد أنـه سـيكرم ضيوفـه هـذه الليلـة، وسـيخرجون مـن بيتـه شـاكرين».. فقـال لهـا إخوتهـا: «إن أكرمهـم فلـه مـن كل واحـدٍ منـا مائـة مـن النقـد»، فقـال: «وإن لـم يكرمهـم فلكـم مـني مـا تركـه لي أبي».

ولـم تـمض هنيهـة إلا وغـلام «أبي عامـر» يأتيهـم بهديـةٍ مـن طعـام الضيـوف فقـدم لهـا إخوتهـا مـا وعـدوا بـه فأتـت بهـا إلى زوجهـا.

فلمـا أصبـح الصبـاح، اعـترف «أبـو عامـر» لضيوفـه بالحيلـة الـتي احتالهـا لإطعامهـم واعتـذر لهـم، وقـدَّم لهـم مائـةً قيمـة الناقـة الـتي ذبحهـا، وأنـه سـيدفع لهـم مـا يطلبـون مـن قيمـة إن لـم تكـف المائـة، فقـال القـوم لرئيسـهم: اعـطِّ أبـا عامـر النيـاق الثـلاث الأخـرى، وأعـادوا لـه المائـة قطعـة نقديـة الـتي دفعهـا لهـم، وشـكروا لـه صنيعـه، وعرفـوا بفضلـه وكرمـه[58].

2) الحكاية الثانية: فتوى جُرَبْ هيصم:

يُـروى أن رجـلاً - ويـروى أنهمـا امرأتـان، وقيـل أنهـا امـرأة اسـمها «هيصـم» - اسـمه «هيصـم» مـن بـني هـلال الكِنديـين جعـل لـه جُرَبَـاً لـه (أرضـاً زراعيـة) وقفـاً لمـن انقطـع رزقـه؛ فلمـا علـم النـاس بالأمـر، أدعـى كثـيرٌ أن رزقهـم قـد انقطـع، فرفـع الأمـر إلى العلمـاء؛ ولكنهـم لـم يهتـدوا إلى تفسـير لمـا يقصـده الواقـف، وبعـد ذلـك أُشـير عليهـم بتوجيـه المسـألة إلى الحكيـم «أبي عامـر»، فذهـب إليـه نفـرٌ وألقـوا عليـه المسـألة، ولكـن أبـا عامـر لـم يجبهـم بـشيء، وظـلَّ منهمـكاً في عملـه، فعـاد النفـر أدراجهـم إلى مدينـة شـبام، فلمـا وصلـوا وأبلغـوا مـن أرسـلهم بخيبتهـم، قـال لهـم قائـل عليـم: عـودوا إليـه مـرةً أخـرى واسـألوه ثـم انصرفـوا عنـه بحيـث ترونـه وتسـمعون صوتـه ولا يراكـم، ففعلـوا بـما أُشـير عليهـم؛ فـإذا بـأبي عامـر يُشـرع في الغنـاء، وهـو يحـرث الأرض، بقولـه:

يقول بو عامرْ نَشَدْتونا ولا عندي صِفات
ما ينقطع رزقه سِوَى من جَدَّد اكفانه ومات

تهلـل النفـر لمـا سـمعوا وعـادوا مسـرعين بـما قالـه أبـو عامـر، وعندمـا بلَّغـوا مـن أرسـلهم بهـذا القـول، عَلِمُـوا أن مـن انقطـع رزقـه هـو مـن مـات، وأعلنـوا أن جُـرَبْ هيصـم مقـبرةٌ للأمـوات فـكان كذلـك[59].

3) الحكاية الثالثة: حكايته مع بايزيد:

يُـروى أن «أبـا عامـر» أتى مـرةً إلى بلـدة الخَميلـة بـوادي عمـد في وقـت مجاعـة وشـدة وقحـط ومعـه خيلـه، وكان قـد أصابـه جـوعٍ شـديد، فبينمـا هـو في أرضٍ مزروعـة بشـجر السمسـم، أخـذ قبضـةً منهـا وأكل منهـا مـا تيسـر وأعطاهـا لخيلـه، وكان شـيخٌ يـراه مـن بعـد، فأتـاه «أبـو عامـر» وسـأله عـن تلـك الأرض (العَرَصَـة).. لمـن هـي؟

فرد عليه ذاك الشيخ: إنها لبايزيد.

وأين بايزيد؟

أنا هُوَ.!!

أطلـب منـك المسـامحة، لأني أخـذت بعـض الشـجر بغـير إذنـك.

ومن أنت؟!

أبو عامر.

أنـت مسـامح وفي حِـلٍّ، وزراعـتي كلهـا مباحـة لـك يرعاهـا خيلـك وتـأكل منهـا مـا تريـد.. ثـم أن بايزيـد أضافـه وأكرمـه فأنشـأ أبـو عامـر يقـول:

يقول بُوعامرْ سَقَى الله عَرْصَتَك يا بايَزيد
مَولَى العمل مقيود لِلجَنّه يريد أو ما يريد

وأنشد دعاءً لله بأن يسقي الله وادي عمد بمطرٍ غزير حيث قال:

يقول بُوعامرْ سَقَى الله عَمدِ من ماطِرٍ غزير

هو وادي الزِّينَات يا وادي الجَلاجِل[60]

والحَوِير[61]

التشابه بين الحكيم بوعامر وأقرانه من حكماء اليمن

ويورد الأستاذ والإعلامي الراحل محسن بن محسن الجبري بمقاله: أنه لا يوجد شبه بين أحكام علي بن زايد والحُميد بن منصور وأحكام هذا الحكيم اليماني أبو عامر[62]... ربما نظراً للبعد الجغرافي بين المناطق الوسطى في اليمن، وبين المنطقة الجنوبية الشرقية التي عاش فيها حكيمنا «بوعامر».

بينما يرى «عبدالعزيز عمّار» أن ثمّة خلطٌ وتداخل يحدث بين أحكام «أبي عامر» وبين أحكام الحُميد بن منصور، وقد فرق بينهما بحجةٍ دامغة، بأن شعر أبي عامر يبدأ بالفعل المضارع (يقول)، بينما يبدأ شعر «الحُميد» بالفعل الماضي (قال)، وهذا الفرق قد قال به الدكتور عبدالعزيز المقالح بين شعر الحُميد بن منصور وبين شعر علي بن زايد[63]، وعلى ضوء ذلك التصنيف يكون الفرق بين أشعار حكيمنا «أبو عامر» وبين أشعار الحكيم «الحُميد بن منصور».

بينما يورد القول التالي في أشعار حكيمنا «أبو عامر»، ونفس القول في أشعار الحكيم المشهور «علي بن زايد»، قد يكون ذاك ناتج عن الخلط في الحفظ والنقل، وقد ذكره الأستاذ والشاعر اليمني الكبير/ عبدالله البردوني في كتابه «رجعة الحكيم ابن زايد»، وأيضاً ذكره المستشرق الروسي «أناطولي اغار يشيف» في كتابٍ أصدره باللغتين العربية والروسية وعنونه بـ«أحكام علي بن زايد»، وقد يكون ذلك ربما يكون القول صحيحاً لواحدٍ منهما بالرغم من اختلاف اللازمة الأولى فقط وبعض الاختلاف البسيط في ثنايا الأبيات تلك، وإن كانت تحمل نفس المعنى ونفس المغزى:

يقول بُوعامرْ الدُّنيا ثلاثِه غُبُون

الأوَّلِ الغَبْنَ من رَاحَت عَلَيه العُيُون

والثاني الغَبْنَ من كُثرِت عَلَيهِ الدُّيُون

والثَّالِثِ الغَبْنَ من قَلَّت رِجالُه يهُون

يذكرنا أديبنا الكبير/ عبدالله البردوني في كتابه «فنون الأدب الشعبي في اليمن» بحكايةٍ عن الحكيم اليماني علي بن زايد «أبو سعد»، حيث تعرض لخسارة بأنه باع ثوره لكي يشتري بثمنه عجلين يصبحان ثورين فيما بعد، وبعد شراء العجلين مات واحد بعد الآخر، فاستدان ثمن ثور، وفي الطريق إلى السوق هجمت عليه عصابة وأخذت دراهمه، وعندما رجع إلى بيته، عرف أن زوجته في بيت أهلها نتيجة محاككة لا تكفي سبباً لحنقها، وتحت وطأة هذه المصاب لم يجد متنفساً إلا أن صعد إلى الجبل وأنشد بهذا المهيد:

يقول أبو سعد يا غبنه ثلاثِه غُبُون

الغَبْنَ الأوَّلِ لمن جارت عَلَيهِ الدُّيُون

ووغَبْن ثاني لمن ثانيه قَلَّت رِجالُه يهُون

وغبن ثالث لمن فارق كحيل العُيُون[64]

أمثال «بُو عامر» المشهورة

تتجلى عظمة الرجال في أعمالهم ومآثرهم التي يقدمونها لأمتهم ومجتمعهم، وما يتركونه من أثرٍ في النفس البشرية، وأبو عامر أحد هؤلاء الرجال العظماء؛ فقد ترك في الأمة والمجتمع أثاراً، منها الأمثال العامِّية التي انتزعت من شعره ذلك أن أبيات أبي عامر الشعرية غنيَّة بالحكم والنصائح ومصاغةً بأسلوب «يضعها في المقدمة من الأمثال الحضرمية الدَّارجة، والأمثال الشعبية والحِكم هي مبادئ أخلاقية واجتماعية مسكوبة بجمل قصيرة لطيفة تعبر في بساطتها وعفويتها عن



4

قاعدة أخلاقية أو عن نصيحة اجتماعية أو تفسر بعض الأحداث الطبيعية، وتبرز حدوثها »[65]، ونورد هنا بعضاً من هذه الأمثال التي تركها أبو عامر في الذاكرة الشعبية اليمنية:

- الشور للحاذق ولا هو عيب من شاور صغير.
- عديم الشور من لا يستشير.
- ضياع الشور مفتاح الندم.
- ضياع الشور مفتاح الغيار.
- من ضيعه شوره تندم.
- لي با يبت معاد يدقق في الحساب
- مولى العمل مقيود للجنة.
- فكر في خروجك قبل دخولك.
- القل مرزات الرجال.
- ما خليلك إلا درهمك.
- ان أقبلت تنقاد بالعشرة
- من قلت رجاله يهون.
- الناس في الطينة عين
- من عفر باكر شكر[66].

ديوان شعر أبو عامر الحضرمي

اطلعنا في ما سبق على أقوال وحكم "أبو عامر"، ولكن يا تُرى هل كان لهذا الشاعر قصائد طويلة ومُقفاة، أم أن أشعاره كانت من نوع القصير جداً والمتمثلة في بيت أو بيتين فقط؟!! يرى كثيرون ممّا التقينا بهم بأن لدى "أبو عامر" قصائد كبيرة – عثرنا على واحدة منها – والتي تقول أبياتها:

يقول بوعامر دُموعي مثل هَشَّات المِزان

كما الشابيب الغزيره في ربانش والزّيان

وجرحت خدي بدمعي سالك يالله المُستعان

أفكرتِ في الدُّنيا تِقلُب لك كما ثوب الصِّبَان[67]

إن أقبَلَت تِنقَاد بالشَّعرَه وتدهن بالدّهَان

وإن أدبَرَت مَا عاد تقعدهَا السَّلاسِل والرُّصَان

من لا مُعَه قِطعِه[68] ولا نَخلِه ولا عيس سِمَان

إن خَلّ يا وَيلِه ويا وَيلِه إذا اَلوى الاَنضعان

الطَّير لا ماله جناحا ترفعه لا نوى مكان

يومي بسنقوفه وهو مطروح فراد البيان

اول زماني ما قمرني ما بي إلا آخر زمان

لأخذت غطه في الجمّة ثم دملغوني في الدّمَان

لكنني بصبر ومن صبر على البلوى يُعان

بصبر كما البزل إلى جارت حمايلها الرّزّان

سار حز الساق قيده وان سكن جاه الجِنان

من لا هنا وحده لغب يسنعلها طول الزَّمان

وسسوته دبر وقطع من مسالكها السِّهان

يعوي عوي الذيـب ذي في المسحره قِد له زمان

يمسي يردد بالعوى من بدوهم قِد له ثمان

ضمآن ثم جيعان دالع فوق مشفره اللسان

أيش الذي ردش مُطيعـه بعد ما كنتي زبان

قالت بعلي مدحك اليوم يا شيخ العرب بروي السِّنان

صقراً عبر في العول ميح قلت ايش هذا يا فِلان

قال هذا كما «بوعامر» المصيوت لزتلم واعتلى

ظهر الحصان

تغدي تذل فرسان له من خوف طعنه بالسِّنان

قال لها إن خنت بلعش ذي مدحني لي رهيفت هِندوان

وانـتـي علـيَّ مـثل علـيَّ ذي مبـاسـمـهـا زِيان

ذي كنها طـوعه من المرشـوق عـود الخـيزران

ذي ملقي خالص ولا لـي مـنسبا جـاء من مكـان

أعمامي أخوالي وجـدي من صليـب الهِنـدوان

لا جي مرة صاحب ولاخون الوداعه في المكان

شي عاد بوعامر مولـع بالخراعيب الزيان

سيد الـذوايـب كنها البستـان في وادي خبـان

على العتوم السـاهره ما صطان ما شـارحه خان

يَـا الله عَلَى هَـينَـن ثَـمَـاناً فِي ثَـمَـانٍ فِي ثَـمَـان

ربـيع مقدم صيف قنفانه في القبله سمان

لا خَـالَهَا الشَّـاوِي[69] وَلا الحَرَّاثِ لِي قَـلبُه ضَمَان[70]

ما يـمدي الشـاوي يسوقه الفـــرق يفرع للكِنان

بليلتا بـرك وبـرقه ما تكـورم عـلى اللســان

ويسقيك يا هَينَن ويخلف شعب منوب على اليمان[71]

وفي الأخـير يعد «أبـو عامر» مـن شـعراء الأحكام في اليمن، مثله مثـل غيره من شـعرائها كالحُميد بن منصور وعلي بـن زايد، وحـزام الشـبثي، وغزال المقدشـية، وقد وصفـه «علـي عقيل بن يحـيى» بأنـه فيلسـوف[72]؛ لما في شـعره مـن حكمـة تدل علـى رجاحـة عقلـه وخبرته الواسـعة بالحياة، وفهمه لمجريات الأحداث في عصره[73].

الهوامش

1. قبل الردن: قبل الأوان.
2. د. عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية – ص 398 – 399 – الطبعة الأولى 1978م – دار العودة – بيروت – لبنان.
3. د. عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية – ص 386 – مصدر سابق.
4. عبدالله البردوني– الثقافة الشعبية.. تجارب وأقاويل– ص 16– الطبعة الأولى 1988م – دار المأمون للطبع والنشر – القاهرة – مصر.
5. عبدالله البردوني– الثقافة الشعبية.. تجارب وأقاويل– ص 18– مصدر سابق.
6. د. عبدالعزيز المقالح– يوميات يمانية في الأدب والفن– ص 105– الطبعة الأولى 1978م – دار العودة – بيروت – لبنان.
7. د. عبدالعزيز المقالح– يوميات يمانية في الأدب والفن– ص 101– مصدر سابق.
8. الدان الحضرمي، هو فن صوتي شعبي يحتوي على العديد من طرق الغـناء من كتابة و نظم. وفن الدان الحضرمي يشكل جزء مهم من ثقافة حضرموت و نشاطها الاجتماعي حيث يشكل جسر ثقافي يربط بين الأجيال الحضرمية.. ومن أشهر شعرائه ومؤديه: (حداد بن حسن الكاف الهاشمي العلوي – سالم عبد القادر العيدروس، وخميس كندي، ومحمد جمعة خان).
9. الشبواني: وهو رقصة شعبية تنسب في تسميتها إلى محافظة شبوة في اليمن, وهي شائعةٌ في حضرموت ومناطق أخرى من الجزيرة العربية.. وتعتبر رقصة الشبواني من أبرز الألعاب الشعبية في حضرموت، وتنطوي تحت لوائها بقية الألعاب الأخرى من شرح وزف وغيره.. وتعتبر رقصة



1

التناص القرآني في الشعر الشعبي الجزائري

محمد بلخير أنموذجا.

د. أمحمد بودية، كاتب من الجزائر

ظهرت الارهاصات الأولى للتناص *Intertextualité* على يد السيميائي «ميخائيل باختين»[1]، وقد كان ذلك في نهاية عشرينيات القرن الماضي (1928، 1929)، وهو بذلك «أول من أكد على الطابع الحواري للنص الأدبي»[2]، ثم ظهر مصطلح التناص جليا عند تلميذته «جوليا كريستيفا «لأول مرة في النظرية النقدية الحديثة من خلال أبحاثها ما بين سنتي 1966 و1967، خاصة ما نشر على مجلة تل كيل **tel quel** وكتابيها: سيميوتيك *sémiotique* ونص الرواية *le texte du roman*. والتناص عند كريستيفا بمعنى أن النص يتشكل من خلال عملية إنتاج نصوص مختلفة، وهذا ما يعرف عندها بالإنتاجية النصية، «فتقنية التناص عندها تقوم على خلق نص يقوم على مدلولات خطابية متباينة التاريخ، لا يمكن قراءة نص فيها معزولا عن غيره من النصوص»[3]، وهنا لا شك أنه سينشأ فضاء نصي متعدد داخل النص الواحد وتستدعى فيما بعد جميع النصوص لتتداخل نصيا، وتترابط جميع هذه النصوص بخيط واحد، ولهذا ترى كريستيفا أن التناص «هو حوار

النصوص أو امتصاص لها على أساس من انعكاس واحد أو مجموعة من الأصول الثقافية في كل نص، أو أنه ترحال للنصوص، ففي فضاء النص تتقاطع وتتلاقى ملفوظات عديدة مقتطعة مع نصوص أخرى»[4]، وتتضح آلية التناص عند كريستيفا من خلال مفهومين أساسين هما:

- الاستدعاء (ترحال النصوص): بحيث يتم إنتاج النص من خلال استدعاء نصوص أدبية سابقة وإدماجها وفق شروط بنيوية لخدمة النص الجديد وفق نظام إعادة توزيع اللغة عن طريق التفكيك وإعادة البناء.
- التحويل (إعادة التوزيع): ليس التناص تجميعا عشوائيا لما سبق بل هو إذابة وصهر للمعارف السابقة بطريقة أكثر تنظيما وترتيبا وصبها في النص الجديد فتبنى علائق بين النص الغائب والنص الحاضر، وقد حددت «كريستيفا» في هذا السياق ثلاثة أقسام من النصوص[5]، عبر مستويات ثلاث:

1. النفي الكلي، وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كليا ومعنى النص الحاضر مقلوبا فيصبح النص الغائب المحال عليه نصا تفسيريا.
2. النفي الموازي، هذا النمط يعتمد على توظيف النصوص الغائبة بطريقة قريبة من مصطلحي «التضمين» و«الاقتباس» حيث يبقى المعنى المنطقي للنصين هو نفسه.
3. النفي الجزئي، وفيه يأخذ المبدع بنية جزئية من النص الأصلي يمزجه بنصه، حيث يكون هذا الجزء من النص الغائب (المرجعي) منفيا كله أو بعضه.

فالمنتج (الكاتب، الشاعر)، لا يستطيع دائما رسم الحدود ويصعب عليه ذلك إذ لا يتم له أن يتجاوز في تعامله مع النص الغائب (الماضي) ليتمكن من انتاج النص الحاضر (الجديد) شكلا ومضمونا ليرقى أن يكون مبدعا لا مقلدا.

ثم أثار مفهوم التناص كثيرا من الباحثين بعد «كريستيفا» لعل أهمهم «رولان بارث» و«ميشيل فوكو» و«دومنيك مانجو» و«أمبرطو إيكو»، و«ريفاتير» و«جيرار جينيت»، لكن كل من هؤلاء حاول أن يعطي للتناص مفهوما يختلف عن الآخر فساعد ذلك في توسع استعمال مصطلح التناص في الدراسات الغربية والعربية، لذا «حظيت الأشكال التي يتخذها التفاعل بين النصوص بدراسات موسعة لدى علماء البلاغة والنقد العربي من خلال الاهتمام بالمعارضات الشعرية، والسرقات الأدبية والاقتباس، والتضمين، والاستشهاد، والإبداع، والإحالات، والموازنة، والاكتفاء، والاحتباك، والتمثيل، وائتلاف المعنى على المعنى، والتلميح، والتوليد، والنوادر، والاستخدام، والموارية، والتورية، والإشارة، والادماج، والتتبع»[6].

فـ«دومينيك مانجو» يعطي مفهوما آخر لمصطلح التناص في دراسته «مدخل إلى مناهج تحليل الخطاب» على «أنه مجموع العلاقات التي ترتبط نصا ما بمجموعة من النصوص الأخرى وتتجلى من خلاله»[7].

أما « أمبرطو إيكو» فقد جنح إلى فكرة «المشي خارج النص»، ذلك لاستنباط جميع رموزه وشفراته للوقوف على الإشارات والرموز والعلامات والنصوص الغائبة وكل ما امتزج في النص، مما يدفع القارئ (المتلقي) إلى بذل مزيدا من الجهد لفك جل رموز هذا النص.

ثم طور « جيرار جنيت» فيما بعد مفهوم التناص وعرَّفه على أنه «حضور نص أو عدة نصوص في نص آخر حضورا فعليا»[8]، واستعمل مصطلح المتعاليات النصية بدل التناص ويقصد بالتعالي: «ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى»[9]، وتنقسم هذه المتعاليات النصية عنده إلى خمسة أنواع من العلاقات هي[10]:

- التناص: (*Intertextualité*) هو ما صاغته «كريستيفا» وهو يمثل الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بواسطة الاستشهاد أو التلميح

- المناص (*para texte*): ويشمل كل مكونات التي تهم عتبات النص مثل: العناوين والعناوين الفرعية والعنوان الداخلي والديباجات والحواشي والرسوم ثم نوع الغلاف وكلمات الناشر.

- الميتاناص (*Méta textualité*): وهو علاقة التعليق والتفسير التي تربط نصا بنص آخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه.

- معيارية النص (*Archetesxtualité*): أي النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نص ما. لأن تمييز الأنواع الأدبية يوجه عملية القراءة.

- التعليق النصي (*Hyper textualité*): ويقصد به العلاقة التي تجمع بين النص (ب) *Hypertexte* بنص سابق (أ) *Hypo texte* وهو ما أسماه بالأدب من الدرجة الثانية، وهي علاقة تحويل ومحاكاة.

لكن بعد هذه المرحلة دخل مصطلح التناص مرحلة النضج خاصة ما كتب بين سنتي 1979 و1982 من طرف «ريفاتير» لاسيما كتابيه «إنتاجية النص» و«سيميائية الشعر» وقد خلص إلى أن التناص هو: «ملاحظة القارئ العلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه»[11].

أما من الكتّاب العرب فقد اهتم بنظرية التناص ثلة من الباحثين أمثال: عبد الله الغذامي وصلاح فضل وعبد المالك مرتاض ومحمد مفتاح وعبد القادر فيدوح... إلخ.

الشاعر محمد بلخير من شعراء الملحون الفحول ولد حوالي سنة 1822م، بالواد المالح (ولاية عين تموشنت)، عاش في منطقة البيض، نفي إلى جزيرة كورسكا سنة 1884م، جراء مشاركته في ثورة أود سيد الشيخ، توفي ما بين سنتي: 1904م و1906م، كان صديقا حميما ومقاتلا شرسا مع الشيخ بوعمامة، قاوم الاستعمار الفرنسي بسيفه وشعره، دفين منطقة بوعلام ولاية البيض[12].

لقد مارس الشعر الشعبي نضالا طويلا في سبيل تحرير الوطن، إنه وسيلة لتحرير الشعوب وفضح الأساليب التخريبية للمستعمر، وما الثورة إلا غاية يسعى الشعر لمعانقتها وخدمتها والاحتماء بها، لذا كانت جل أشعار محمد بلخير ثورية تقاوم الاستعمار وتفضح أساليبه ودسائسه، والشاعر الشعبي والرسمي كلاهما عرف دوره وأيقن أن الكلمة في حينها أقوى من دبابة ورشاش، يقول شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا[13]:

نطق الرصاص فما يباح كلام

وجرى القصاص فما يتاح ملام

السيف أصدق لهجة من أحرف

كتبت فكان بيانها الابهام

ويقول الشاعر الشعبي محمد بلخير في نفس الصدد:[14]

إلي باغي الجنة يضاد الكافرين

وإلي باغي الهانة بغى التمزان

رانا في قيرمع الرايس متومنين

وبرابر بنا زاهية وعربان

الشعر الشعبي دائما يؤدي وظيفة ويحمل رسالة ثورية مقدسة، فرضه أصحابه ليس غاية في ذاته أو حبا لرص كلماته وإنما خدمة لثورة حررت البلاد والعباد، أي أن الغاية هي الثورة لا القيمة الجمالية للفن الشعري، وبالتالي يحقق الشعر غايته حينما يحول القيم الثورية إلى قيم فنية، وتصبح القيمة الثورية عنصرا مكونا إلى جانب العناصر الأخرى تستقي أبعادها في السياق الشعري.

تتلاحم جميع هذه العناصر وتتلون بلون واحد وتمتزج في بناء القصيدة الشعبية، أما إذا طغت القيمة الثورية على بقية القيم فإنها تتحقق مقصدية القصيدة وتختفي فنيتها فتسمو بمضمونها الثوري لا بقيمتها الفنية، وفي هذه الحال تستوي القصيدة مع النشاطات اللغوية التي تعانق الثورة وتعبر عنها رغم أن الشعر يتميز عنها بقيمه الجمالية والتعبيرية من خلال الانفعال الفني للشاعر.


2

لقد سيطرت القيم الثورية على أغلب الشعراء الذين عاشوا فترات التوترات السياسية والحروب والنزاعات أمثال: مفدي زكريا، محمد العيد آل خليفة، محمد بلخير، لخضر بن خلوف، صالح خرفي ... حيث انطبعت قصائدهم بالخطابية لأنها كانت دائما تدعو للثورة والجهاد والحرية وبث الحماس وضعضعة صفوف العدو وهز أركان المستعمر، وربما لمسوا في القالب الحماسي ما يتجاوب مع ضجيج المعركة وقعقعة سلاحها فرفعوا صورة الأدب المنفعل بالأمس وكان صورة للأدب الفاعل[15].

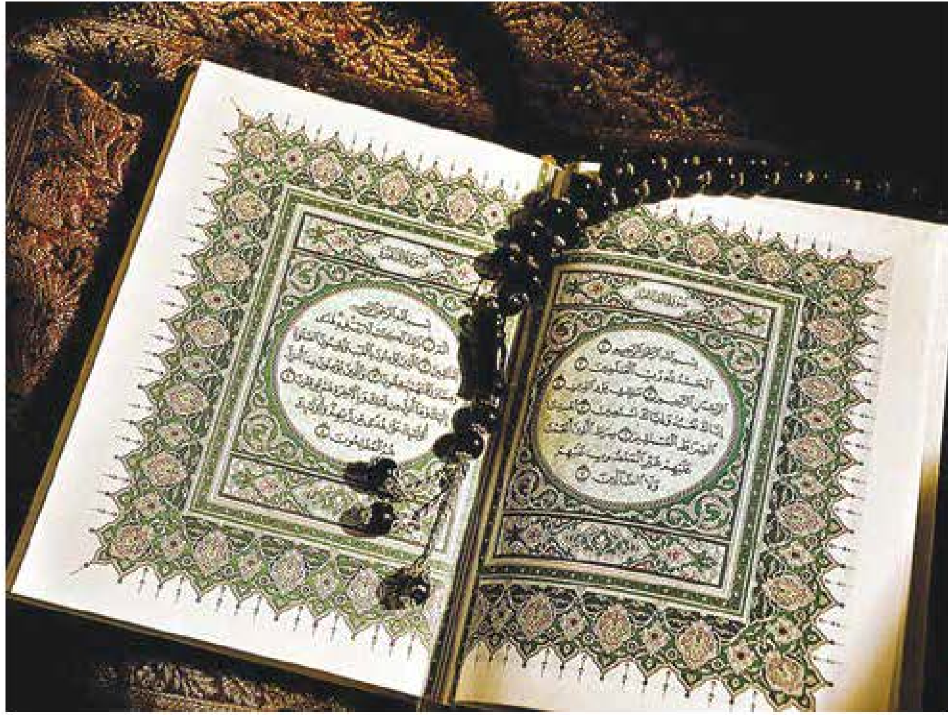
يسعى الشعر الشعبي الثوري لتوصيل فكرة فيلجأ أحيانا إلى استعمال الرمز ويختار ألفاظه بتفان من أجل تماثلها وتشاكلها على مستوى الدلالة والوزن، ولكن كثيرا ما تفتقد القصيدة الثورية وحدتها العضوية بحيث يمكن التلاعب بالأبيات وتغيير أماكنها دون أن يرتبك المعنى.

وتطغو النبرة الخطابية واللغة النثرية على كثير من قصائد محمد بلخير التي قالها بمناسبة الغزو الفرنسي للمناطق الغربية للجزائر، ولأن الشاعر كان جنديا في ساحة الوغى فقد التهبت اللغة الثورية لديه فكانت حماسية مباشرة تقريرية، ولم يتجاوز التصوير الألوان البيانية المعروفة من تشبيه واستعارة وكناية بكثير من التناص، حيث أصبح الشعر يقتات من نفسه، ومن واقعه ومن بعض ما تيسر من معارف تراثية[16].

إن الشعر الشعبي الجزائري اهتم بكل القضايا الوطنية خاصة تلك التي كانت تمتزج بالهوية من دين ولغة ووطن، ونالت قضية التحرر حصة الأسد وارتبط موضوع الثورة بها ارتباطا وثيقا رغم أنه ليس دائما شعريا في ذاته بل اكتسب شعريته أحيانا بواسطة لغة تحرره وتفتح أمامه آفاقا دلالية شاسعة تسمو به إلى اللامحدود وتحلق به إلى المثالي.

تجليات التناص القرآني في شعر محمد بلخير

كل شعراء الملحون وبدون استثناء وحتى الأميين منهم أخذوا بعض مفردات أشعارهم وسياقاتها من القرآن الكريم، لأن تكوينهم كان دينيا في أغلب الأحيان ودرس معظمهم في الكتاتيب والزوايا مما زاد في تعلقهم بالقرآن الكريم ألفاظا ومعان، وممن لم يستطع اللحاق بركب التعليم كشاعرنا بلخير كفاه



3

أن يحضر مختلف المجالس والمناسبات أين كان يقرأ القرآن جماعة في الأفراح والأحزان على حد سواء وقراءة الحزب الراتب اليومي الذي لم تكن تخلو منه جل مساجد الجزائريين، وصلاة التراويح أين يختم القرآن في ليالي رمضان، فقد استحضر الشاعر بعض الآيات القرآنية التي سمعها وخالطت وجدانه وتفاعل معها تفاعلا مركزيا في بعض أبياته الشعرية فساعد ذلك في تشكيل الدلالة المقصودة في سياقها الجديد، «وقد كان القرآن الكريم أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر الذي يحمل من أبعاد اللامحدود للحياة وللإنسان»[17] استحضر الشاعر بعض ألفاظ القرآن الكريم وتفاعل معها ويتجلى هذا التناص كالآتي، في قوله:

ما دُومْ الدُّنْيَا أَبْدَا   الدَّايِمْ الْحَيْ الْقَدِيرْ[18]

الشاعر في الشطر الأول أعاد كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا، وهذا ما يسمى بالتناص الامتصاصي، والنص الذي امتصه قوله تعالى: ﴿ فَلْيُقَاتِلْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ الَّذِينَ يَشْرُونَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا بِالْآخِرَةِ وَمَنْ يُقَاتِلْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيُقْتَلْ أَوْ يَغْلِبْ فَسَوْفَ نُؤْتِيهِ أَجْرًا عَظِيمًا﴾ الآية 74 من سورة النساء، وهذا النوع من التناص يسهم في استمرار النص الغائب كجوهر قابل للتجديد، وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو، ويحيا بدل أن يموت.

ومعنى الشطر الثاني لهذا البيت مأخوذ من معنى قوله تعالى: ﴿الله لا إله إلا هو الحي القيوم﴾ (جزء من الآية 255 من سورة البقرة)، وغُيِّرت لفظة «القيوم» بلفظة «القدير» جريا وراء القافية، فهذا الشطر إذا موضوع في علاقة مع النص القرآني سابق ساهمت إلى حد كبير في بنائه، وهذه الآية تستجيب لتجربة الشاعر الحياتية وما يعانيه من غربة وعزلة.

رِزْقِي يَاتِينِي مِنْ الْحْجَرْ   وَايَا مِي تَرْجَى فْصَالْهَا[19]

ورد التناص في هذا البيت لاسيما الشطر الأول مع قول الله تعالى ﴿إِنَّ رَبَّكَ يَبْسُطُ الرِّزْقَ لِمَنْ يَشَاءُ وَيَقْدِرُ إِنَّهُ كَانَ بِعِبَادِهِ خَبِيرًا بَصِيرًا﴾ الآية 30 من سورة الاسراء. ذلك أن الله تعالى ضمن الرزق لجميع مخلوقاته والشاعر يؤكد أنه سيأتيه رزقه حتى من الحجارة التي يظن أن ليس فيها شيء كناية على

أنه سيأتي لا محالة في ذلك. أما الشطر الثاني فقد استحضر الشاعر قوله تعالى ﴿فَإِذَا جَاءَ أَجَلُهُمْ لَا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلَا يَسْتَقْدِمُونَ﴾ الآية 61 من سورة النحل، لقد استعمل الشاعر في هذا المقطع التناص الحواري والذي يعد أرقى مستويات التعامل مع النص المتعالي (الغائب) حيث يفجر الشاعر فيه كل طاقاته، ويعيد كتابته على نحو جديد وفق كفاءة فنية عالية.

.... والرزق على الاله مولانا سبحان[20]

والملاحظ أن التناص في هذين البيتين المنفصلين ورد على شكل إيماء ضمني لجميع الآيات القرآنية التي تتحدث عن أن الله ـ عز وجل ـ هو الضامن لأرزاق جميع المخلوقات بدون استثناء، وذلك من خلال اشتغال البيتين السابقين على نصوص قرآنية كثيرة سابقة؛ على سبيل المثال لا الحصر: قوله تعالى: ﴿قُلْ إِنَّ رَبِّي يَبْسُطُ الرِّزْقَ لِمَنْ يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ وَيَقْدِرُ لَهُ وَمَا أَنْفَقْتُمْ مِنْ شَيْءٍ فَهُوَ يُخْلِفُهُ وَهُوَ خَيْرُ الرَّازِقِينَ﴾ الآية 39 من سورة سبأ. وقوله تعالى: ﴿لَهُ مَقَالِيدُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ يَبْسُطُ الرِّزْقَ لِمَنْ يَشَاءُ وَيَقْدِرُ إِنَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾ الآية 39 من سورة الشورى.

المكتوب في الراس ما محاها

كتاب في قسم العبد تنادي[21]

ومعنى الشطر الأول لهذا البيت مأخوذ من معنى قوله تعالى: ﴿إِنَّا نَحْنُ نُحْيِي الْمَوْتَى وَنَكْتُبُ مَا قَدَّمُوا وَآثَارَهُمْ وَكُلَّ شَيْءٍ أَحْصَيْنَاهُ فِي إِمَامٍ مُبِينٍ﴾ الآية 12من سورة يس، وهذا جاء في سياق حديثه عن الأمر كله لله والعبد لا حيلة له إلا أن يستسلم لقدره المحتوم، لا سيما زواجه بمحبوبته «عايشة»، ومحال أن يتغير هذا القدر بالأسباب مهما كانت وإنما يتخذها فقط لأنه يجهل القدر وما فيه، وقد ركز الشاعر في توظيفه للنص القرآني على عبارة (المكتوب)، التي تعني القدر لأنها تمثل مركز الدلالة وبؤرة المعنى لحياة الانسان، دون أن يفصل الشاعر في المقارنة بين قدر الانسان الذي لا يستطيع محوه أو تغييره ورضاه عن القسمة العادلة لله بين جميع عباده، والوظيفة المعنوية التي قام بها التناص هنا، هي انتاج جديد تجسد حالة الرضا التي يعيشها الشاعر، وهذه الدلالة لا يستطيع النص الحاضر الإيفاء بها لوحده دون الاستعانة بالنص القرآني الغائب الذي يتحد معه لإنتاج هذه الدلالة.

سلكت إبراهيم من لهفات النار

بردا وسلام حاجة ما توذيه[22]

الشاعر هنا يعيد كتابة النص القرآني الغائب ويوظفه توظيفا فنيا بطريقة الامتصاص للآية الكريمة ﴿قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ﴾ الآية 69 من سورة الأنبياء، يمتصها إشاريا ودلاليا وينشرها في هذا البيت ليظهر مدى قدرة الله تعالى على نزع خصائص الأشياء منها واستبدلها بأضدادها وهذا الأمر لا يقدر عليه إلا خالقها فقد استبدل الحرق بالعافية والإذاية بالسلامة مع سيدنا إبراهيم أما مع الشاعر فهو يريد أن يغادر سجن كورسيكا والمنفى من كليدونيا الجديدة، فالتداخل النصي بين البيت الشعري والنص القرآني واضح، ونقصد بالتداخل النصي هنا «التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر»[23]، وقد انصرف هذا التداخل النصي إلى المستويين الدلالي والإشاري معا.

.... والعبد اذا تاب تاب الله عليه[24]

الشاعر في هذا الشطر من البيت يستجدي الآية القرآنية ﴿وَهُوَ الَّذِي يَقْبَلُ التَّوْبَةَ عَنْ عِبَادِهِ وَيَعْفُو عَنِ السَّيِّئَاتِ وَيَعْلَمُ مَا تَفْعَلُونَ﴾ الآية 25 من سورة الشورى، ولكن يوظفه على نحو خفي، حيث يتعامل مع النص الغائب بطريقة تناصية ممتازة، فالله يقبل توبة العبد إذا بادر العبد بالتوبة وأقلع عن الذنب وندم على ما فات، وهذا التشابك الأدبي بين النص القرآني والبيت الشعري، لا ينفي النص الغائب لأن الشاعر لا يستطيع أن يشرِّع في مكان خالقه وأن يثبت الحقائق الدينية إلا من مصدرها الأساس، وخاصة حينما يتعلق

الأمر بالغيبيات، قد يأتي التناص في شعر بلخير على شكل استجداء لظلال آي القرآن، تاركا للقارئ فرصة إنتاج المعنى لأن الشاعر يفترض في القارئ الإلمام السابق والكافي بالقرآن الكريم، وربما أحالنا الشاعر إلى قول الله تعالى: ﴿إِنَّمَا التَّوْبَةُ عَلَى اللَّهِ لِلَّذِينَ يَعْمَلُونَ السُّوءَ بِجَهَالَةٍ ثُمَّ يَتُوبُونَ مِنْ قَرِيبٍ فَأُولَئِكَ يَتُوبُ اللَّهُ عَلَيْهِمْ وَكَانَ اللَّهُ عَلِيمًا حَكِيمًا﴾الآية **17** من سورة النساء.

المذلول رضى بدفع الجزية ....[25]

كما يمكن أن نشير إلى تسرب معنى الذلة حين إعطاء الجزية إلى نفس الشاعر في هذا الشطر من بقية الآية ﴿حَتَّى يُعْطُوا الْجِزْيَةَ عَنْ يَدٍ وَهُمْ صَاغِرُونَ﴾ الآية **29** من سورة التوبة، فقد تعامل الشاعر مع النص القرآني الغائب بحرية تجاوزت الاقتباس الذي يحيل على النص السابق علانية، حيث استبدل اللفظة القرآنية (صاغرون) التي تعني (الهوان) و(الصغار) بلفظة المذلول، كما حوَّلها من النصب على الحالية (هم صاغرون) إلى الرفع على الابتداء لتكون أكثر دلالة ومبالغة على الحقارة والذلة، لأنه في معرض الهجاء، وإلَّا كيف تعطى الجزية للكفار (الفرنسيين)، بدل أخذها منهم كما كان يفعل أسلافنا.

.... ضربه عفريت من أصحاب الشيخ الميز[26]

نستشف في هذا الشطر تناصا جزئيا على شكل اقتباس حرفي للفظة (عفريت) من الآية ﴿قَالَ عِفْرِيتٌ مِنَ الْجِنِّ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ تَقُومَ مِنْ مَقَامِكَ وَإِنِّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٌ﴾الآية **39** من سورة النمل، أما بقية ألفاظ الشطر فتذهب إلى امتصاص معنى قوة الجن لاسيما العفاريت منهم وهذا ما دلت عليه الآية الكريمة حينما أوردت قصة سيدنا سليمان الذي أراد جلب عرش بلقيس من اليمن، وكذلك سيد الشيخ ممدوح الشاعر-حسبه-كان له عفاريت يدافعون عنه ويحمونه، ويبدو أن بلخير تعامل مع النص القرآني الغائب تعاملا سطحيا يقترب من الاجترار، لأن الشاعر لم يفجر النص الغائب من داخله، واكتفى باغتصاب معانيه على نحو صامت.

أمر الله قريب يدور المشوار

ربي قال الطائة عبدي نوفيه

نستنوا الأيام والفلك اذا دار

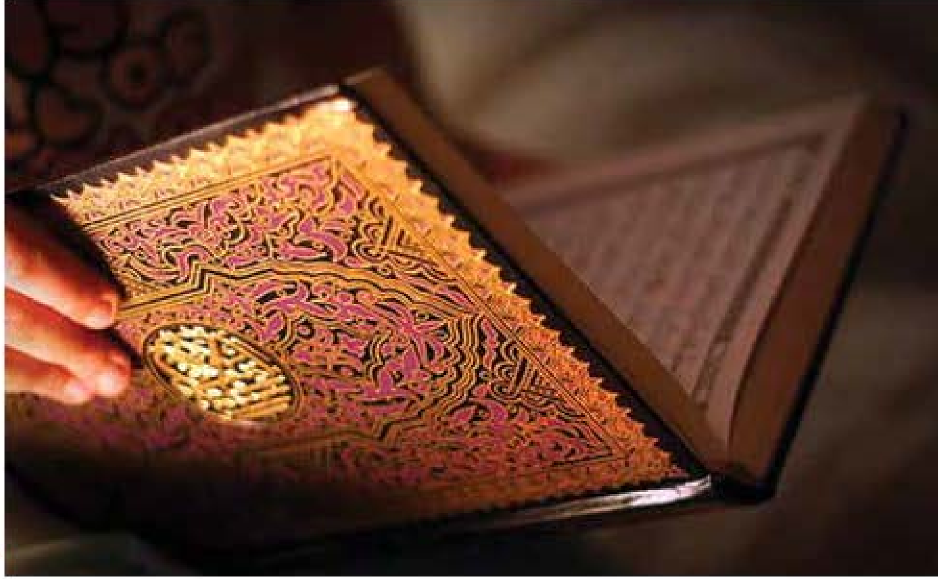
بين كاف ونون شان الله يقضيه[27]

هذان البيتان يشتغلان على نصوص قرآنية متعددة، فالشطر الأول للبيت الأول في النص الحاضر هو إعادة كتابة بطريقة امتصاصية ذكية تقوم على التحوير والتغيير للنص الغائب، وهو قوله تعالى: ﴿حَتَّى يَقُولَ الرَّسُولُ وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ مَتَى نَصْرُ اللَّهِ أَلَا إِنَّ نَصْرَ اللَّهِ قَرِيبٌ﴾ الآية **214** من سورة البقرة، أما الشطر الثاني منه فقد استحضر قوله تعالى: ﴿وَقَالَ رَبُّكُمُ ادْعُونِي أَسْتَجِبْ لَكُمْ إِنَّ الَّذِينَ يَسْتَكْبِرُونَ عَنْ عِبَادَتِي سَيَدْخُلُونَ جَهَنَّمَ دَاخِرِينَ﴾ الآية **60** من سورة غافر، ومن ثم جاء البيتان مزيجا تناصيا، لعدة نصوص قرآنية، ورغم أن الشاعر لم يشر صراحة على أن النص القرآني غائب، إلا أن النص الحاضر يعلن عن تداخل بنيوي واضح، ذلك أن بنية النص قد تشكلت من خلال مفهوم القرب الذي أوحى به الشاعر، قرب النصر وقرب الله من عباده حينما يدعونه بسرعة الاجابة.

بين كاف وحرف النون ما يشارك حد معاه[28]

الشاعر يستنصص بطريقة ذكية الآية ﴿إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون﴾ الآية **82** من سورة يس، ومن خلال هذا (التناص) استطاع إثراء مضمون نصه وتجسيد فكرة التسليم المطلق لقضاء الله وقدره. وكذلك قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَا أَرَدْنَاهُ أَنْ نَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ الآية **40** من سورة النحل.

أما الشطر الثاني من البيت فقد استطاع الشاعر توليد دلالات جديدة في استخدام النص الغائب لترسيخ العقيدة الصحيحة لدى سامعيه من أن الله واحد لا شريك له، وهي مخالفة تماما


4

لعقيدة المستعمر التنصيرية الذي جاء من أجل نشرها بين الأهالي، ومن الجلي أن النص الحاضر يتناص مع النص الغائب قوله تعالى: ﴿وَقُلِ الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَمْ يَتَّخِذْ وَلَدًا وَلَمْ يَكُنْ لَهُ شَرِيكٌ فِي الْمُلْكِ وَلَمْ يَكُنْ لَهُ وَلِيٌّ مِنَ الذُّلِّ وَكَبِّرْهُ تَكْبِيرًا﴾ الآية 111 من سورة الاسراء.

بجاه الأربعة كل كتاب على كتاب

عيسى وسيدنا موسى نبيه[29]

النص القرآني الذي وظفه الشاعر هو قوله تعالى: ﴿نَزَّلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيْهِ وَأَنْزَلَ التَّوْرَاةَ وَالْإِنْجِيلَ﴾ الآية 3 من سورة آل عمران، وقوله: ﴿وَمَا أُوتِيَ مُوسَى وَعِيسَى وَالنَّبِيُّونَ مِنْ رَبِّهِمْ لَا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِنْهُمْ وَنَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ﴾ الآية 136 من سورة البقرة، ومن الواضح أن هذا التوظيف أخذ شكل الاقتباس المخل بالصياغة الشعرية الشعبية، بحيث لم يستطع الرقي بالإيقاع الشعري إلى العبارة القرآنية الممتازة.

يبدا بالشهادة مفتاح كل باب

ويقوم بالصلا والمال يزكيه[30]

قد يترقرق التناص في شعر محمد بلخير من خلال توظيفه لألفاظ ومعان قرآنية معينة واردة في عدد من السور والآيات خاصة عندما يتحدث عن المبادئ الكبرى للإسلام مثل: الشهادتين، الصلاة، الصوم والجهاد... فيكون مصدر هذا النص متعددا، قال الله تعالى: ﴿الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ وَيُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنْفِقُونَ﴾ الآية 3 من سورة البقرة، والتناص في هذا البيت يسمى بالصورة الإشارية حيث يقوم الشاعر بالإشارة إلى الأفعال التي يقوم بها المسلم دون تردد، ويظهر أن الشاعر ساق النص الغائب بطريقة اجترارية إلى نصه الحاضر دون أن يكلف نفسه عناء التحوير أو الامتصاص، وذلك استرجاعه للعديد من دوال النص القرآني على مستوى الشكل خاصة تلك التي تجمع بين الصلاة والزكاة وما أكثرها في نصوص القرآن.

.... ياسلاك الواحل من يدين الروم[31]

.... والحبار أولاد الروم[32]

الشاعر هنا يقوم بعملية استبدال وإعادة إنتاج النص الغائب (الآية الأولى من سورة الروم)، من خلال علاقة تناصية أقامها معها في هذين البيتين المنفصلين لتتولد الدلالة الجديدة التي تفضح الأساليب الوحشية التي مارسها الاستعمار على أبناء الجزائر أثناء فترة الاحتلال، ولا ريب أن استحضار الإشاري للفظة (الروم) يترك القارئ

يتملّى بذاكرته ظلال ومعاني هذه اللفظة، ويسترجع الآلام والجراح التي تسبب فيها الكفار (الروم) للمسلمين عبر أحقاب زمنية طوال، «ويتعاطف مع الشاعر في دعوته إلى ضرورة تشبع الفكرة الإسلامية المعاصرة بالبعد القرآني الجهادي»[33].

ضاقت روحي بغيت نرحل

من بر الكفر ننتقل للمسلمين[34]

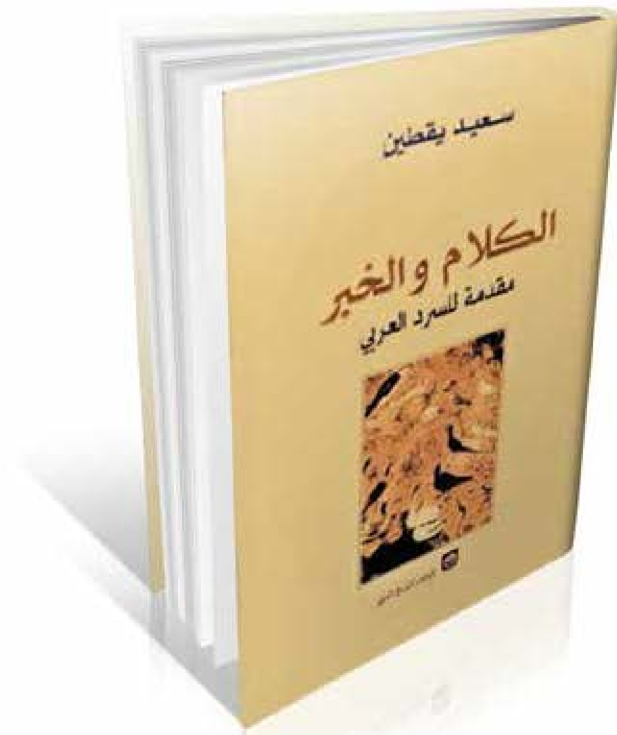
هذا المقطع (البيت الشعري) يستلهم نصا قرآنيا مع إفادة تحويرية من الآية الكريمة ﴿وَلَا يَأْمُرَكُمْ أَنْ تَتَّخِذُوا الْمَلَائِكَةَ وَالنَّبِيِّينَ أَرْبَابًا أَيَأْمُرُكُمْ بِالْكُفْرِ بَعْدَ إِذْ أَنْتُمْ مُسْلِمُونَ﴾ الآية 80 من سورة آل عمران، ونصا آخر قوله تعالى: ﴿وَمَنْ أَحْسَنُ قَوْلًا مِمَّنْ دَعَا إِلَى اللَّهِ وَعَمِلَ صَالِحًا وَقَالَ إِنَّنِي مِنَ الْمُسْلِمِينَ﴾ الآية 33 من سورة فصلت.

فالشاعر يستحضر لهذا البيت آيات وما توحي به من ظلال تاريخية، وقد حافظ في هذا التداخل النصي على بعض دوال النص الأصلي القرآني، مع إجراء تحوير في التشكيل الشعري مما يجعلنا نرى تداخلا دلاليا جزئيا بين النصين الحاضر والغائب، فالشاعر يفرغ النص المشتغل عليه من حمولته التاريخية ليجسد به ما يعانيه ويكابده من أحزان وهموم جراء نفيه إلى بلاد الكفر كاليدونيا الجديدة ونأيه عن الأحبة والأصحاب.

هذه التفاتة بسيطة إلى التناص القرآني في الشعر الشعبي الجزائري، حيث لاحظت تداخل هذا النص المقدس (القرآن الكريم) في إنتاج جميع شعراء الملحون الذين تأثروا بالنص القرآني حفظا وقراءة وسماعا، وأعادوا كتابته (توظيفه) بمستويات فنية متفاوتة كل على حسب كفاءته ووعيه بالبناء الشعري، تارة بالاجترار الذي يقوم على الاقتباس الحرفي، وتارة أخرى بالامتصاص لذي يُعَوِّل على الاستمداد الإشاري والدلالي، «هذه الدلالة التي يعجز النص الحاضر عن الإيفاء بها لوحده دون الاستعانة بالنص القرآني الغائب»[35] وربما جمع الشاعر بينهما حينما يسعفه الحظ، وهذا ما لمسناه لدى شاعرنا محمد بلخير، الذي كان يرى وجميع شعراء الملحون أن القرآن الكريم هو منتهى البلاغة ومستقبل الكتابة، كما يمكن رصد هذا النوع من التداخل النصي عند الشاعر الذي يستحضر العديد من الآيات القرآنية وألفاظها ليوشح بها أشعاره، ومن ثم تبدو نصوصه في علاقة تداخل وتشابك واقتران بالنص القرآني.

الهوامش

1. نبيل علي حسين، التناص في شعر النقائض (دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2010، ص. 33.
2. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، العاصمة، الجزائر، وبيروت لبنان، ط1، 2008، ص. 391.
3. نبيل علي حسين، التناص في شعر النقائض، مرجع سابق، ص. 35.
4. عزة شبل محمد، علم لغة النص، (النظرية والتطبيق)، تقديم سليمان العطار، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2009، ص. 76.
5. نبيل علي حسنين، التناص في شعر النقائض، مرجع سابق، ص. 37.
6. عزة شبل محمد، علم لغة النص، مرجع سابق، ص. 80.
7. نبيل علي حسنين، التناص في شعر النقائض، مرجع سابق، ص. 43.
8. نفسه، ص. 43.
9. عبد الباسط مراشدة، التناص في الشعر العربي الجدي (السياب ودنقل ودرويش) نموذجا، دار ورد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص. 19.
10. نبيل علي حسنين، التناص في شعر النقائض، مرجع سابق، ص. 22.
11. المرجع السابق، ص. 43.
12. لخضر حشلافي، صورة الصوفي سيدي الشيخ في



«اللاَّنص / السيرة الشعبية» وتعالق المفاهيم في كتاب:

«الكلام والخبر» لسعيد يقطين[1]

د. محمد عدناني، كاتب من المغرب

قليلون هم الباحثون الذين يهتمون بقضايا الإبداع ضمن مشروع نقدي متكامل، فيصدرون عن رؤية واضحة، وخلفية فكرية تُمَكِّنُهم من وضع تصور متكامل لما يبحثون فيه، فيضعون اللَّبِنات الأولى للمشروع، ويُوجِدون الأسس النظرية لتأطيره، ويختارون الإبداع الملائم ليكون موضوعا للدراسة.

وعلى الرغم من قِلَّتهم كما قلنا، لا يمكن للباحث في السرديات العربية إلا الانتباه إلى المشروع العلمي السردي الكبير للأستاذ سعيد يقطين، الذي دشنه بعدة مؤلفات، نذكر منها: انفتاح النص الروائي: النص والسياق (1989)، الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث (1992)، ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذي يزن (1994)، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية (1997)، تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير (1999)، الأدب والمؤسسة: نحو ممارسة أدبية جديدة (2000)، ولا يزال ممتدا إلى الآن من خلال مؤلفاته: قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود (2010)، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (2012)، السرديات والتحليل

السـردي: الشـكل والدلالة (2012)، الفكر الأدبي العربي: البنيـات والأنسـاق (2014)؛ وحيـث إن اللاحـق مـن الأعمال «يحيل على السـابق دائما، لا يمكن لهذا المشـروع أن يُقْـرَأ إلا متكاملا ومتعالقا مـع بعضه البعض»[2].

ويتبـوأ كتـاب «الـكلام والخـبر» مكانـة متميـزة في المشـروع العلمي للباحـث؛ إذ إنه يعد اسـتمرارا لمشـروع نقدي كبير دُشِّـنَ في بداية التسـعينات بقـراءات متعددة للتراث الأدبي العربي؛ كما يعد تتويجـا لهذه القراءات أيضا، وفاتحة لدراسـات أخـرى، وبداية طموح كبير لإعـادة قراءة التراث بـرؤى جديدة اختمـرت لديه بالتجربـة وبالاطلاع على هـذا التراث من جهـة، وعلى مـا أُنْجِزَ في غـير الثقافة العربية مـن جهة أخرى. وهو طموح مشـروع ما دام يصدر عـن معرفـة دقيقة بخبايـا البحـث العلمي، ويصـدر عن أسـئلة جوهرية تضع التراث موضع الـمُساءَلَة والاختبار بحـس نقـدي صـارم لا يعـرف المنافحـة، ولا يـروم خيار التقديس، حـتى وإن مر الباحث عبر جيـوب مَرِنَةٍ اقتضاها الاختيـار المنهـجي، وفرضها التبـاس الموضـوع وطبيعته؛ فكان لزاما أن يسـلك مَسْـلكَيْ الصرامة والمرونـة معا، ما دام المسـعى هو إعادة بناء تصور جديد لمفاهيم اسْـتُهْلِكَتْ بما يكفـي، وما دام يحاور تصـورات متراكمة قصد تصحيح ما اعتـور منهـا، وتهذيب ما اختـل فيهـا. وكل ذلك لأجل تقديم قـراءة تجعل التراث، بمختلـف مكوناته، ممتدا فينا دون أن يقـف على عتبـات الماضي، بل لأجـل النظر إلى / وفي مـا أُهْمِلَ منـه، وغُضَّ الطرف عنه، باعتبـارٍ أو بآخر، أو بدونهما.

لقد أُنْجِز الكتـاب في ضوء الاهتمام بالأعمال السـردية عموما، لا سـيما تلك المهمَّشـة منها. وهو ما يُفْهَمُ بوضوح من التشـديد المسـتمر للباحث على ضـرورة الالتفات إلى أدب السِّـيَرِ، لا سـيما الشـعبية منها، والعمل علـى إبراز خصوصيتها. وهو ما يحيلنا مباشـرة على القضية النقدية الجوهريـة في الكتاب، إنهـا قضية الأجنـاس الأدبية، التي يعـود إليها الباحـث من خلال هـذا الكتـاب، لا لتزكية ما تم تداولـه بين الباحثين والنقـاد، وإنما للتعديـل في ذلك، بتوسـيع دائرة هذه الأنواع، لتشـمل كل الكتابات السردية التي تـم إقصاؤها أو تهميشـها، منطلقا مـن تصور واضح لهذه المسألة، سـعيا إلى بناء نظرية شـاملة للكلام العربي، وذلك بإقامـة حوار بـين المُنْجَـز النقدي الغـربي والتراث الإبداعي العربي.

فـإلى أي حد مَيَّزَ سـعيد يقطـين بين المفاهيـم؟ وبأي دليل أقـام بعضها مقام البعـض؟ وبماذا تَوَسَّـل للانتقال من مفهـوم إلى آخر عبر مـا يجمع وما يميز بينهـا أيضا؟ وما حـدود التعالق بين هـذه المفاهيم؟

هذه الأسـئلة وغيرها إحـدى البواعث الرئيسـية التي حركـت رغبتنا في إنجـاز هذا القـراءة، التي سـنتطرق فيها إلى تصور سـعيد يقطين للسـيرة الشـعبية، وسننظر من خلالها إلى مفاهيم أساسـية، هي: «الـتراث» و«النص»، و«الجنـس الأدبي». مـع الوقـوف عنـد الوسـائط الـتي تـم الانتقـال عبرها بين هـذه المفاهيـم، مثـل: «الكلام» و«اللانص».

بناء الكتاب

حـدد الباحث مشـروع كتابـه بوضوح تام، وبشـكل صريـح لا لَبْس فيهمـا، فهو يحاول إبـراز خصوصية نص «السـيرة الشـعبية» ضمن النص العربي العام، وإظهار موقعـه «النصي في نطـاق ما يمكن اسـتنتاجه من خلال الشـروط النصية في التقليد العربي قديمـا وحديثا، وذلك بغية البحـث عن نصية جديـدة، ظلت مُقْصـاةً ومُهْمَلَةً من دائرة البحـث والاهتمام»[3].

غير أن هذا المسـعى الصريـح لا يمكن إنجازه باليُسـر نفسـه الذي تُطْرَحُ به المشـاريع عادة، وإنما يفرض الأمر علـى الباحـث – في مواضيـع من هـذا النـوع والحجم، وبهذه المواصفات – المرور عبر مقدمات تُسْـعِفُ في تهييئ خيـارات عـدة لتدبير الدراسـة، وتيسـير البحـث. لكن الأمر يصبح عسـيرا حـين تصير هذه المقدمات إشـكالية حقيقيـة، ما دامـت تنهض على مفاهيم ملتبسـة، بدون الوقوف عليهـا لا يمكن التقـدم إلى الأمام.

والأعسـر مـن ذلـك كلـه، حين تكون هـذه المفاهيم هـي: «الـتراث» و«النـص» و«اللانص» و«الجنـس» و«النـوع» و«النمط»... فهـذه مَنْظومـات مفاهيمية قائمـة الـذات، ومواضيعُ بَحْثٍ أيضـا، والعلاقـة بينها غائمة

ومُتداخلة. وتَبَيُّنُ ما يميزبينها ليس بالعمل الهيِّن والمتيسر. ولكل هذا كان لزاما على الباحث، من الناحية المنهجية، الوقوف على هذه المفاهيم قصد فحصها وتحديد موقعها، وتبيان حدود التفاعل، وحجم التمايز بينها.

إن أصحاب المشاريع العلمية الكبرى يتميزون بوضح الرؤية والمنهج؛ وهو ما ينعكس -بشكل كامل- على بناء كتبهم وطرحهم للقضايا التي يتناولونها. إنهم أصحاب نسق فكري ومنهجي لا يجد الباحث صعوبة في إدراكه.

وككل كتب الأستاذ يقطين، كان كتاب «الكلام والخبر» مبنيا بشكل واضح، يتدرج في طرح قضاياه من الأعم إلى العام، إلى الخاص فالأخص، بما يشبه القراءة الاستقرائية للقضايا المطروحة؛ وهكذا، فقد بنى كتابه على تأطير وأربعة فصول كبيرة، بَيْنَها ترابط شديد، حتى وإن تفاوتت القضايا المدروسة بحسب طبيعتها (عام/ خاص)؛ أي السرديات بشكل عام، فالسيرة الشعبية باعتبارها نصا جزئيا من منظومة السرد عموما.

السرديات والسرد العربي

خصص الأستاذ يقطين فصله الأول لمعالجة مسألة السرديات، مُركِّزا على تعريف السرد، الذي قال عنه: إنه «لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات، سواء كانت أدبية أو غير أدبية. يبدعه الإنسان أينما وُجِدَ، وحيثما كان»[4]. جاعلا ذلك تمهيدا لإدراج نص السيرة ضمنه، باعتبار فرضيتين كبيرتين، بِخَلْفِيَتَيْ السردي والثقافي، حددهما الأستاذ يقطين كما يلي[5]:

السيرة الشعبية خطاب سردي، ويعني بذلك أنها نوع من الأنواع السردية، التي خلَّفها العرب من خلال العديد من النصوص السردية.

إنها نص ثقافي قادر على استيعاب النصوص الأخرى، وامتصاصها وصهرها في خصوصياته، ممثِّلا لها بالرواية.

وهنا يشير يقطين إلى عنصر حاسم في الأدبيات جميعا - وإن بتفاوت - وهو التناص، الذي يُعْنَى برحلة المعاني الثقافية المشتركة[6]. وقد أشار إلى ذلك غير ما مَرَّةٍ، بل خصص له كتابا كاملا، هو «انفتاح النص الروائي: النسق والسياق».

وفي إطار تحديداته دائما، تناول الباحث، في هذا الفصل، مصطلح «السرديات»، مُكافِئا بينه وبين مصطلح «الشِّعْريات»، ضمن ما سماه: «البُوَيْطِيقا» كجنس أعلى؛ وقد رأى أن «السرديات» هي الاختصاص الجزئي، الذي يهتم بسردية «الخطاب السردي، ضمن علم كلي، هو البويطيقا، التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام»[7].

ليختم هذا الفصل بالحديث عما سماه: «الملاءَمة العلمية والملاءَمة الاجتماعية» سَعْياً منه للربط بين طبيعة الموضوع (السيرة الشعبية، المنتمية للثقافة الشعبية العامة) والقراءة العالِمَة المنهجة، التي تبنى على معرفة علمية بنسق محدد، يقوم على ضبط علاقة الذات بالموضوع، وفق إجراءات وأسئلة محددة، لنص «لا علمي» يتمثل في السيرة الشعبية وفق تصور تَبَنَّاه الأستاذ يقطين، لا يقوم على الإقصاء، بناء على موقف التطهير أو الجنس الخالص، وإنما على التكامل والتداخل.

السيرة الشعبية ومقولة الأجناس

لا يجد الباحث صعوبة كبيرة في تتبع عمل الأستاذ يقطين وفق ما حدده في مقدمة كتابه، فهو يسعى إلى إيجاد الموقع الملائِم لـ «نص السيرة الشعبية» ضمن الأنواع الأخرى «المعتَرف» بها. ولهذه الغاية خصص الفصل الأول من كتابه للحديث عن مجموعة من المفاهيم المتَداوَلَة بين الناس، كـ «التراث»، الذي اعتبره مفهوما ملتبِسا وشاملا؛ لأنه يمتد إلى المكتوب والمحكي، وإلى العمران والعادات والتقاليد[8]. مُعَرِّجا على مفهوم آخر أكثر التباسا هو «النص»، مُناقِشا إياه في علاقته بالزمان والنظرية والتفاعل. وكل ذلك للوصول إلى الهدف الْـمُعْلَن في مقدمة هذا الكتاب، ألا وهو «نص» أو «لا نص» السيرة الشعبية، الذي قَرَنَهُ بمفهوم أكبر هو «الكلام».

والملاحظ أن اهتمام الأستاذ يقطين بمفهوم «اللانص» كان كبيرا، وهو منسجم في ذلك مع نفسه؛ لأنه يسعى - بتدرجه من مفهوم إلى آخر - إلى استرجاع بعض المفاهيم التي تناولها -ومنها النص- بدلالات «متعددة ومتنوعة،

تتنوع أو تتعدد بتعدد الاستعمالات في القديم والحديث، وتتنوع بتنوع المشتغلين به لغة واصطلاحا»[9]، قصد إعطاء «السيرة الشعبية» المكانة المتميزة، التي هي جديرة بها بين الأنواع الأدبية.

وما يؤكد هذا الفهم، هو أنه الأستاذ يقطين خصص الفصل الثاني بأكمله لمناقشة مفهوم «السيرة الشعبية»، مناقشة مستفيضة: تعريفا وماهية، سواء في دراسات العرب، أم لدى المستشرقين، على اعتباره السبق التاريخي للغرب على العرب في الاهتمام بأدب السِّيَر عموما[10].

ويبدو – من خلال فاتحة الفصل الثالث المعنون بـ: «تساؤلات حول الكلام العربي» – أن الأستاذ يقطين نَسَفَ مبدأ الخَطِّيَّة، الذي سلكه في معالجة قضاياه؛ إذ عاد من جديد إلى المفاهيم الكبرى المحيطة بمفهوم «الكلام». ومع التدرج في تتبع معالجة الأستاذ يقطين لها، سيتضح أن الحديث فيها ما هو إلا مَداخل عامة حول الكلام، لبسط الرأي في تلويناته، لا سيما تلك الْمُهْمَلة، التي اعتنى بها اعتناء شديدا من خلال حديثه عن «النادرة» و«اللَّطيفة» و«النكتة» وغيرها.

وبتخصيص أكبر، جاء الفصل الرابع ليناقش مسألة الجنس والنص في الكلام العربي، خاصة مفاهيم «الجنسية»، و«السردية»، و«النصية»، وفق مبادئ ومقولات وتجليات سنتعرف عليها، وعلى ما يحيط بها.

قلنا إن الكتاب معقود لأجل «السيرة الشعبية»، التي أُهْمِلَتْ أو هُمِّشَت من الدراسات العربية، كما أُهْمِل وهُمِّشَ غيرها من أشكال الإبداع، وهو الموضوع نفسه الذي تطرق إليه الأستاذ يقطين في كتابه «قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية». قال الأستاذ عبد الفتاح الحجمري في ختام دراسةٍ له لكتابَيْ: «الكلام والخبر»، و«قال الراوي» للأستاذ يقطين: «يظهر مما سلف، أن الإشكالية التي يبحثها سعيد يقطين في كتابَيْه: «الكلام والخبر»، و«قال الراوي» ترمي دراسةَ السيرة الشعبية العربية والسرد العربي، واستخلاص تصوّر نظري محدد يراعي تميّز السيرة في حقل الإنتاج العربي والإنساني»[11].

والمطلع على الكتاب سيتأكد من أن الأستاذ يقطين أولى أهمية قصوى لمسألة التجنيس والتصنيف، وذلك واضح من خلال تَدَرُّجِه من مفهوم «التراث» إلى «النص» إلى «اللانص» إلى «الجنس والنوع والنمط». وهو ما سَنُفْرِدُ له نقاشا خاصا في هذا المقال.

وبالعودة إلى الكتاب يتضح أن الأستاذ يقطين مارس مجموعة من التأويلات التي تسمح له بالانتقال من مفهوم إلى آخر بما يخدم تصوره ومسعاه.

إن تبني الباحث لمفهوم «الكلام» باعتباره الجنس الأعلى والجامع كان هو المنطلق لبسط تصوراته، جاعلا إياه مدخلا لتصنيف الكلام العربي وفق ثلاثة إجراءات محددة، هي:

1. المبادئ، التي عرَّفها بقوله: «الكُلِّيات العامة المجردة والمتعالية على الزمان والمكان»[12]؛
2. والمقولات، التي تعني عنده: «مختلف التصورات والمفاهيم التي نستعملها لرصد الظواهر ووصفها»[13]،
3. والتجليات، التي يقصد بها مجمل التحققات النصية، التي تجسد التصورات والأفكار، أو تربط «المجرد بالملموس»[14].

تعالق المفاهيم

من مفهوم «التراث» إلى مفهوم «الجنس الأدبي»

1) «التراث» بين «النص والكلام»:

– مفهوم التراث:

لا يُشْكِلُ على المُطَّلِعِ تَبَـيُّنَ طبيعة التصورات المُنْجَزَة حول «التراث» مفهوما ومَتْنا؛ إذ يمكن، بِيُسْر، تصنيفها إلى اتجاهين؛ يقف الأول منه موقف الْمُعْجَبِ الْمُنْبَهِرِ الْمُنقاد إلى التقديس المجاني دون رَوِيَّةٍ أو تَبَصُّرٍ؛ ويقف الثاني منه موقف الْمُنْكِرِ لإشْراقه، الذي يذهب مذهب التعسف حين يحاول سلب هذا «التراث» كل الصفحات النَّضِيرة، ويسعى خلف تكريس القطيعة معه، وهو في الواقع إنما يسبح، بهذا التفكير، في فلك الوهم؛ لأن التسليم بفكرة القطيعة مستحيل، والركون إلى الإلغاء هروب إلى الأمام دون جدوى.

والأكيد أن الموقفَيْن – إضافة إلى تناقضهما وسلبيتهما – سَهْلا التبني؛ لأنهما يُعْفِيان من معاناة الموضوع ومناقشة جوانبه المتشعبة. وهما معا مَدخولان لا يصمدان أمام الانزياح الكوني للثقافة / عولمة الثقافة. أو بأخف تعبير، التوجه نحو الكُلِّيات التي لا تُلْغي أيَّ تراث، بل تقوم على مكوناته، وتستأنس بمنجزاته قصد تشكيل قاعدتها.

فبأي آليات نصنع لتراثنا موقعه ضمن هذه الرغبة، ونُهَيِّئُ له أسباب الصمود أمام الاجتياح الثقافي العالمي، إذا لم يكن مَسْنُوداً بقراءة مُسْتَوْعِبةٍ تُشْرِفُ بنا وبه على حداثة تتطلع إليها؛ حداثةٍ نابعة من صميم حياتنا، معبرةٍ عن مقومات شخصيتنا؟[15]؛ حداثةٍ بعيدة عن العَطب، شديدةِ النُّزوع إلى إنتاج ثقافي ذي هُوية عربية صِرْفٍ، بمقومات كونية. فالعبور بين ضِفَّتَيْ «التراث» و«الحداثة» يستلزم، بكل تأكيد، تَشْييدَ جِسْرٍ، مُؤَادُّه النظر الدقيق، وتحديد الأهداف. وإلا فـ«الحداثة» التي نخطب وُدَّها ستظل وهْما نلهث خلف تحقيقه ما دمنا غير مُحَصَّنِين بـ«تراث» معلوم ومدروس ومفهوم، وغير محاورِين الآخر من موقع الوعي بالخصوصية، والوعي بالتفاعل معه كذلك في حدود معلومة.

ووعيا منه بهذا النُّكوص في فهم «التراث»، وبالحاجة إلى مفهوم حضاري يحفظ له مكانته، ويدفع به في اتجاه الاستمرارية والامتداد، وقف الأستاذ يقطين طويلا ليستقري كل ما يحيط به، ويستنطق كل ما ساهم في فهمه فهما مُتَرَهِّلا لا يصمد أمام الْمُقارعة بالحُجة.

وإحساسا منه بالتباس هذا المفهوم وشساعته أيضا، شبهه بألبوم الصور الذي يعود إليه الأفراد «بعد مرور زمن طويل، لو أُتِيح لكل فرد أن يرى كتاب الصور هذا، لكن لكل منهم تصور خاص، يُشَكِّلُه عن نفسه وعائلته، بناءً على ما انتهى إليه إدراكه وعلمه بالأمور في المرحلة التي يتفحص فيها هذا الكتاب»[16].

وبذلك يتجاوز إشكالية التعريف الضيق، الذي قد يفتح الجدال ويعرقل السير العادي للدراسة؛ إنه تعريف يتيح له أن يتخطى القراءات التي «لم تأخذ بأسباب البحث العلمي، التي تنطلق منها في معالجة الجوانب التراثية التي اهتمت بها، كما أنها لا تُمَكِّنُنا من تجديد النظر إلى ماضينا بالصورة التي تجعلنا نتقدم في فهم الذات العربية وذِهْنيتها، بما يخدم تطلعات العربي وآفاقه المستقبلية»[17].

ولأن «التراث» لا يسمح إلا باتخاذ المواقف، بتوجيه من إيديولوجيات معينة، وجب طرح بدائل / مفاهيم أخرى تقوم مقام هذا «التراث»، وتكون أكثر تَخَفُّفاً من الشّحنات الأيديولوجية والذاتية التي تحيط به، فَتُسْعِفُ في تقدم الدراسة دون القفز على إشكاليات حقيقية، ودون إلغاء المقدمات وتزوير النتائج؛ أي: وجب أن تكون هذه البدائل مُعادِلا موضوعيا لـ«التراث»، لا يقود تَخَيُّرها إلى تغيير النتائج، وإلا فالاختيار لا يستقيم بهذا المعنى. فأي بديل هذا الذي بإمكانه أن يقوم بوظيفتين: التَّحَلُّلُ مما يُشْحَنُ به «التراث»، ويحفظُ له هُويته، ويُهَيِّءُ له أسباب الامتداد؟

إنه ببساطة، «النص» بِتجَرُّدِه التام من الأبعاد التي جعلت «التراث» مفهوما ملتبسا وغائما. لكن هل «النص» يسمو عن الالتباس؟ وإلى أي حد سيصمد هذا الاختيار مع تدرج الدراسة؟

– من مفهوم «النص» إلى «اللانص»:

في سعيه الحثيث إلى تجاوز الالتباس الذي يطرحه مفهوم «التراث»، وظف الباحث مفهوم «النص» بمبررات اختزلها في كون هذا «النص» «أقدر من التراث على التحلل من البعد الزمني، فهو لا زمني؛ لأنه يتصل بخاصية متعالية على الزمن، هي النصية»[18]، وبهذا التحلل يتجاوز «النص» القَيْدَ الزمني الذي كَبَّل حرية «التراث»، الذي يعني في مختلف «الأبحاث التي تناولته: كل ما خلفه لنا العرب والمسلمون من جهة، ويتحدد زمنيا، بكل ما خلفوه لنا قُبَيْل عصر النهضة من جهة ثانية»[19].

إن النص بالمعنى المشار إليه، يستطيع أن يمتد فينا في كل الأوقات، ويحضر بيننا في كل المناسبات، يتحرك دون مؤشر زمني محدد، وهو ما يتيح، حسب الباحث، تأسيس نظرية لـ«النص»، أو على الأقل معالجته ضمن نظرية مَّا من النظريات النصية. ومعلوم أن



أ.د. سعيد يقطين

الوعي بـ «النص» في إطار نظرية متجانسة، تقوم على جهاز مفاهيمي مُحدَّد، ووعي حديث نتج عن تبلور أسئلة أدبية قديمة حول «النص» ومكوناته الفنية[20].

غير أن النظر إلى «النص» كان من زوايا متعددة، وعُولِجَ بمفاهيم مختلفة فـ «جوليا كريستيفا» طرحت «نظرية النص» من خلال مفاهيم متنوعة كـ «الممارسة الدالة، الإنتاجية، التدليل، التناص، النص الظاهر، والنص المُوَلِّد». أما «جاك دريدا» فقد طرح النظرية من خلال مفاهيم أخرى، كـ «الكتابة والاختلاف»، وطرحها «جيرار جنيت» من خلال «النص الأعلى، جامع النص»، بينما ناقشها «رولان بارث» من خلال مفاهيم عديدة، لعل أهمها مفهوم «لذة النص»[21].

إن مفهوم «النص» - بالإضافة إلى تحلله من البعد الزمني - أقْدَرُ من مفهوم «التراث» على التفاعل مع غيره، فخاصية الانجذاب بين النصوص خاصية معلومة، وميزة التَّعالُق ميزة ثابتة، ما دامت النصوص لا تُولَد من فراغ. وهذا التميز إضافة إلى كونه «يسمح لنا بالنظر إلى النص في ذاته، يتيح لنا إمكانية النظر إليه في مختلف علاقاته مع نصوص أخرى، ومع السياق الاجتماعي والثقافي الذي ظهر فيه»[22].

وبكل هذه الاعتبارات يتم تجاوز سلبيات النظر إلى «التراث» في بُعْدِه الزمني، ويتم التركيز على ما تغفله الدراسة، حين تتعامل مع هذا «التراث» من زوايا لا تستند إلى تحديد الموضوع، ولا تنطلق من أسس نظرية، وتمارس الانتقاء في المعالجة (محكومة في ذلك بوعي أيديولوجي مسبق).

غير أن الحديث عن «النص» جر الباحث إلى «اللانص»، ومنهما إلى «الكلام» الذي أحَلَّهُ، في إطار استراتيجية استبدال المفاهيم، محل «النص» بدلالاته المتنوعة. وهذا التنوع في الدلالة هو الذي دفع بالأستاذ يقطين إلى اعتبار هذا الإحلال كالاستجارة من النار بالرَّمْضاء؛ لأن مفهوم «النص»، أيضا - وبتنوعه الدلالي - لا يقل التباسا عن مفهوم «التراث»؛ قال: «وإحلالنا إياه (النص) محل التراث وليد رغبة خاصة في تجاوز المفاهيم المُلتبسة، لكننا في وضع المُستجير من النار بالرَّمْضاء؛ لأن النص متعددة الدلالات. ولذلك، وبهدف تَجْلِيَةِ المراد تحقيقه بتوظيف النص في بحثنا هذا، وحتى تتاح لنا إمكانية الانتهاء إليه تحديدا وتصورا، نستعير مفهوما أنسب وأدق في الأدبيات العربية، وهو مفهوم الكلام، ونُحِلُّه محل مفهوم النص. وسنعاين أنه (مفهوم الكلام) أكثر ملاءمة للانطلاق في معالجة مختلف القضايا والإشكالات التي نود إثارتها. سنوظف الآن الكلام محل النص، كما أحْلَلْنا النص محل التراث، ونظل نتدرج وصولا إلى استرجاعه وتوظيفه مُحَمَّلاً بدلالات جديدة، مستمدة من علاقته بالكلام»[23].

يعلن هـذا النص عـن الهـدف الذي جعـل الباحث ينتقل من مفهـوم «النص» إلى مفهـوم «الكلام»، ومن مفهوم «الـكلام» إلى مفهـوم «النص» أيضـا؛ فالكلام وسـيط بين النص والنص (دون اعتبار جنسـه أو نوعه: قصة، شـعرا، روايـة)؛ إذ الانتقال مرحلة تسـمح بِتَعْبِئِ «النص» بـدلالات تخدم التوجـه العام للباحـث، تماما كمـا كان «النص» وسـيطا بين «الـتراث» و«الكلام». وفي حقيقة الأمـر فـ«الكلام» هو الوسـيط الحقيقي بين «التراث» و«النص». وهنا يُطْرَحُ السـؤال: لماذا توسَّـلَ الباحـث بهـذه المفاهيـم لتكون وسـائط في مـا بينها من جهة، ومواضيع بحـث من جهة أخرى؟ ولمـاذا لم يختصر الطريـق فينتقـل مـن «الـتراث» إلى «الـكلام»، دونما حاجـة إلى تنصيـب «النص» مباشـرة بعـد «التراث» وقبـل «الكلام»، ثُـمَّ اسْـتِرْدادُهُ بعد ذلك؟

يبـدو، في نظرنا، أن هـذا الإجراء وحـده الكفيل بتوليد مفاهيـم أخرى كـ«اللانص»، وعقد المقارنـة بينه وبين «النـص»؛ وبالتـالي مشـروعية البحث فيـه، ومحاولة إيجـاد موقع لـه. وهـذا الإجراء مدخـل متماسـك يُضْمِرُ مـبررات إدخـال «اللانـص» شـريكا لـ«النـص» في ارتباطهمـا بـ«الكلام»؛ قال سـعيد يقطـين: «وعندما نسـتعمل النـص أو اللانـص هنـا، فإننـا نُحَمِّلُـهُ دلالة مفهوم الـكلام كما هـو عند العـرب»[24].

إن الاشـتغال بـ/ وعلـى هـذه المفاهيـم مجتمعـة «الـتراث، النـص، اللانـص، الـكلام...» يُسَـهِّلُ الإمسـاك بالموضـوع الرئيسي: «السـيرة الشـعبية»، والإشـراف على دراسـة تُلغي الأحكام المسبقة، وتتجـاوز الإقصـاء الذي مُـورِسَ على كل مـا اعْتُبِرَ خارج دائـرة «النص» بمـبررات غير علميـة، أو حـتى بدونها؛ بـل والانتقال بالسـيرة الشـعبية من موقـع التوظيف البُرْهـاني الحِجـاجي، إلى نـوع مسـتقل له مميزاتـه التي كانت تُطْمَسُ، وهي مُنْدَسَّـة في ثنايا أنـواع أدبية أخرى. كمـا يـأتي هـذا الاشـتغال في سـياق الدفاع عـن الإرث العـربي، بمبدإ الملاءَمـة الاجتماعيـة، ومحاولـة مَوْقَعَة «السـيرة الشـعبية» مَوْقعا تصـير فيه بحثا يسـتدعي توظيـف كل الآليـات، ويُبْحَـثُ فيه بوعـي منهجي تام، وبتحديـد الأهـداف بدقة.

بيـد أن الانتقال بين هـذه المفاهيـم، إنْ بالارتكاز على اللُّحْمَةِ التي تجمعها، أو بالركـون إلى بعض ما تنفرد به عن بعضها البعـض (بما يسـمح بتجاوز الالتبـاس) دفع في اتجاه بحـث مفاهيمَ أخرى في مبحث خـاص، حتى وإن كان هذا المبحث شـديد التعلـق بالمباحث السـابقة؛ ومبعث الخصوصيـة فيه أنه يبحث في مفاهيـم «الجنس والنوع والنمط» ضمن نظرية الأجنـاس الأدبية.

2) الثابـت والمتحـول في مفاهيـم: «الجنـس، النـوع، النمـط»

لا يختلـف اثنـان في أن نظرية الأجنـاس الأدبية من أقدم النظريـات؛ لأنهـا - ببسـاطة شـديدة - واكبـت الأدب مـتى كان، لكنهـا نظريـة لا تكتفـي بذاتهـا، ولا تملـك مـا تحـترز بـه مـن التداخـل مـع غيرهـا مـن النظريـات، وهـو مـا يـبرر تَجَـدُّدَ البحـث في هـذه النظريـات، وتَعَاقُبَهُ مـا تَجَـدَّدَتِ النظريـات النصيـة وتعاقبَـتْ. فـ«النـص» هو المسـاحة الـتي تتفاعل فيهـا نظريـة الأجنـاس مـع النظريـات الأخـرى، وأي بحـث في طبيعـة «النـص» يسـتدعي - لا محالـة - البحـث في تصنيفـه وتمييزه، وهـذا يسـتدعي النظـر في أَدَقِّ خصائصه الثابتـة والمتغيرة.

إن المُصْطلـح علـى المعاجـم العربيـة، وهـو يحـاول محاصـرة مفهـوم مـا بالمعـنى الدقيـق، قـد تقـوده محاولتـه هـذه إلى فشـل المَسْـعى، فيلتبـس عليـه الأمـر بمـا تُقدِّمـه هـذه المعاجـم. ويكفـي أن يتصفـح الباحـث بعضـا مـن هـذه المعاجـم ليُـدْرِك حجـم الصعوبـة والالتبـاس.

ومفاهيم «الجنس والنوع والضرب» من أعقد المفاهيم تداخلا؛ إذ إن بعضها خرج من جِلْباب البعض الآخر، وتَقاسَم معه مساحات هائلة من المعنى، حتى إنَّ توظيف بعض هذه المفاهيم مكان البعض لا يغُير من أمر الدلالة شيئا.

فعندمـا نبحـث عـن معـنى «الجنـس» في قواميـس اللغـة[25]، نجـده: «الضَّـربُ مـن كل شيء، وهـو مـن النـاس، ومـن الطـير، ومـن حـدود النَحْـوِ والعَـرُوضِ والأشـياء جملـةٌ. والجِنْـسُ أَعَـمُّ مـن النـوع؛ ومنـه المُجانَسَـةُ والتَجْنِيـسُ. ويـق :ال هـذا يُجانِـسُ هـذا، أي: يُشـاكِلُه؛ وفـلان يُجانـس البهائـم ولا يُجانـس النـاسَ، إذا لـم يكـن لـه تمييز ولا عقـل، والإبـل جِنْـسٌ مـن البهائـم العُجْـم».

والنـوع هـو: «الضـرب مـن الـشيء، وهـو أخـص مـن الجنـس». والضـرب «هـو الصنـف مـن الأشـياء». و«النمـط: النـوع والضـرب».

مـا عـدا بعـض الإلماعـات (أَعَـمُّ، أَخَـصُّ) الـتي فيهـا اضطـراب بَـيِّنٌ، فـإن حجـم الوثـوق مـن الفـروق بـين هـذه المفاهيـم أضيـق مـن خُـرْم إبـرة. فكيـف عالـج الأسـتاذ يقطـين هـذا الإشـكال؟

استَهَلَّ هـذا المبحـث بإبـراز أهـم القضايـا الـتي تُطـرح بخصـوص نظريـة الأجنـاس مـن خـلال اسـتقرائه الـكلام العـربي، ومواكبتِـه بعـض الأدبيـات الغربيـة، وقـد أجملهـا في مـا يلـي:

1. سَـعْيُ نظريـة الأجنـاس الأدبيـة إلى بنـاء تصـور شـامل يَسَـعُ كل الأجنـاس، رغـم انطلاقهـا مـن أجنـاس خاصـة ومحـددة.
2. انْشِـطارُها بـين الـنُّزوع النظـري التَّجريـدي، وبـين مـا تقدمـه النصـوص، وهـو الأمـر الـذي دفـع إلى الاهتمام بـ«النـص» لاختبـار التصـورات النظريـة.

ونتيجـة لذلـك، فالتشـكيك في وجـود النظريـة، أو علـى الأقـل قُصُورهـا عـن تقديـم تصـور شـامل أمـر واقـع. وهـو مـا دفـع بالباحـث إلى التفكـير في مسـألة الأجنـاس في انفتاحهـا علـى مـا يمكـن أن يقدمـه «النـص»، لتحقيـق نـوع مـن التفاعـل بـين «الجنـس» و«النـص». فلا يمكن لنظريـة مـا أن تسـتوي علمـا مكتمـلا ومُنتهيـا بانغلاقهـا دون «النـص»، ودون مـا يمكـن أن يقدمـه لهـا مـن احتمـالات للتطـور والاغتنـاء[26].

والإمسـاك بالعلاقـة الموجـودة بـين «النـص» و«الجنـس» يمـر عـبر تحديـد المبـادئ العامـة المجَـرَّدة والمتعاليـة علـى الزمـان والمكـان، فهـي موجودة أبـداً، سـواء أدركناهـا بالكيفيـة نفسِـها، أو بِكَيْفِيـات مختلفـة[27]. وهـذه المبـادئ أنـواع ثلاثـة:

1. ثابتـة؛ تحـدد السـمات الجوهريـة في الأشـياء؛ أي: السـمات الـتي لا تشـترك فيهـا مـع غيرهـا.
2. متحولـة؛ وهـي متصلـة بالصفـات البنيويـة للأشـياء، والقابلـة للتحـول.
3. متغـيرة؛ أي: الـتي ترصـد تحـول الـشيء نفسـه مـن وضـع إلى آخـر، بحكـم الزمـن والظـروف التاريخيـة؛ وبذلـك، فهـذه المبـادئ تسـمح برصـد الـكلام في:

- ذاتـه، مـن خـلال البحـث في عناصره الجوهريـة الثابتـة.
- صفاته البنيوية من جهة ثانية.
- تفاعلاته مع غيره، أو في صيرورته[28].

ولتدقيـق هـذه المراتـب (أي: المبـادئ الثابتـة والمتحولـة والمتغـيرة)، اقـترح الأسـتاذ يقطـين مفهـوم «المقـولات»، وهـي: مُخْتَلـفُ المفاهيـم والتصـورات، الـتي تُسْـتَعْمَلُ لرصـد الظواهـر ووصفهـا، وخاصيتهـا الأساسـية هـي التحـول، لكنهـا حين تتصل بالمبـدإ الأول لمفهـوم «المبادئ» تكتسـب صفـة الثبـات؛ وبذلـك ترتبـط بـ«الجنـس». أما صفـة التحـول فيهـا فترتبـط بـ«النـوع».

فالأجنـاس ثابتـة، والأنـواع متحولـة، و«الجنـس» قـد يتضمـن عـدة أنـواع[29]. ومـع تعـرض هـذه الأنـواع إلى تغـيرات تطـرأ في صيرورتهـا وتطورهـا التاريـخي، تحـدث الباحـث عـن السـمة الثالثـة للمقـولات، وهـي: التغـير، الـذي يرتبـط بـ«النمـط».

وتَحَقُّقُ هـذه المبـادئ والمقـولات هـو مـا سـماه بـ«التجليـات» الـتي تظهـر مـن خـلال التفاعـل النـصي بين النصـوص.

وبالرغـم مـن التدقيقـات الجوهريـة الـتي رصدهـا الأسـتاذ يقطـين، فـإن العلاقـة بـين الأجنـاس والأنـواع ظلـت محكومـة بالتبعيـة أو الاتصـال التراتـبي، الـذي ينهـض علـى قاعـدة علاقة الخاص بالعام[30]، على عكس «النمـط» الـذي ينفـرد بمركـز خـاص، يتيـح البحـث فيـه دون النظـر إلى طبيعـة علاقتـه بـ«الجنـس» أو «النـوع». فهـو بصفـة عامـة بمثابـة «صفـات الـكلام كمـا نجدهـا عنـد القدمـاء، علـى اعتبـار أن الجنـس والنـوع يتصـلان بالـكلام في ذاتـه، وبعلاقـة بعضـه ببعـض ائتلافـا واختلافـا.

وهكـذا، فعندمـا نصـف الـكلام بأنه فصيـح، فإن هذا الوصـف يطـال أي كلام بغض النظر عن كونـه قصة، أو قصيدة، أو رسـالة، أو تقليدا»[31].

خاتمة

إن تعالق المفاهيم في كتاب «الكلام والخبر» ما كان ليكون على هذا القدر من التماسك، لو لم يلعب «النص» فيه الأدوار كلها. فهو اللُّحْمَة التي تجمع كل المفاهيم حين يُرادُ له ذلك، وهو العنصر الْمِطْواع حين يُسْتَدْعَى ليصبح شريكا ونِداً لهذه المفاهيم أيضا. وكأننا به المفهوم الْهَشُّ في البحث، الذي يمكن تعبيئه بما يخدم التصور العام للباحث، ويُعِين على تحقيق الأهداف. ومَناعتُه تتمثل في الحضور الضروري في هذه العلائق مجتمعة ومتفرقة.

إن أبهى تجليات البحث الدقيق هو تناسل الأسئلة خلف كل مبحث، فتتحول إلى مدخل لمبحث آخر، فَيُنْعِشُ الجوانب الهَشَّة منه؛ أي: إن كل مبحث يصير، بأسئلته، مدخلا لمبحث آخر، حتى يصل الباحث إلى تشكيل تصور على قدر كبير من التماسك، بما يُلْجِمُ أسئلة القارئ، ويضعه في موقع الْمُحاوِر الإيجابي، لا المتسائل السلبي؛ بل إن هذا الإنجاز/ البحث يكون مَدْعاةً لمشاريع أخرى، تُغَذِّيه وتُفَعِّلُهُ إنْ تَمَّ تأويل نتائجه في اتجاه الاستثمار، لا النَّسْفِ والتبديد.

إنَّ سعي الأستاذ يقطين لإدماج النصوص الْمُهْمَلَة في تاريخ الأدب عامة، والعربي خاصة[32]، التي عَبَّر عنها بـ«اللانَّص» سَعْيٌ مشروع ما دامت هذه النصوص تُشَكِّل نواةً أساسية للثقافة العربية. فـ«السيرة الشعبية» مَرْتَعٌ خِصْبٌ تَمْتَحُ من مَعِينِهِ كل الأنواع التي استحقت أن تكون موضوعا للدراسة والبحث، فَلِمَ لا يُلْتَفَتُ إليها لمعرفة خصائصها الفنية؟.

إن قارئ هذا العمل المتميز للأستاذ سعيد يقطين – على غرار أعماله الأخرى – لا يمكنه – في نهاية قراءته – إلا أن يتلمس صوت «بارث» الجاهِر بمفهوم «الكتابة» كفعل مُطْلَقٍ يُضَيِّقُ الهُوَّةَ بين خصوصية الأجناس.

وكما نال موضوع «السيرة الشعبية» اهتمام الأستاذ يقطين، فَخَصَّهُ بنصيب وافر من البحث ضمن مشروعه العلمي الكبير، نال هذا المشروع أيضا ما يستحق من التتبع والتدارس. فلا أحد من المهتمين بالسرديات يجهل ما للأستاذ يقطين من أَيادٍ بيضاء في البحث السردي، ليس من خلال اكتشاف القضايا فقط، بل من خلال دراستها بمنظور وأدوات جديدة، ساهمت بشكل فعال في تطويرها؛ ولذلك لا نستغرب إن وجدنا أحد الباحثين يقول في كتاب «الكلام والخبر»: «لقد جاءت دراسة يقطين رائدة في بابها، فخطت بالتصورات النقدية العربية خطوات متقدمة في القضايا المتصلة بنظرية الأجناس الأدبية، فقد كشف في هذه الدراسة عن وعي متطور بالإشكالات العميقة المطروحة على بساط البحث في أنواع الكلام العربي تجنيسا وتصنيفا»[33].

إن المشروع العلمي للأستاذ يقطين ليس مشروعا منغلقا، وإنما مشروع مفتوح يستوعب أشكال الخطاب مجتمعة.

الهوامش

1. صدر الكتاب في طبعته الأولى عن: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997م.
2. سعيد (جبار)، الكلام والخبر: محاولة في تجنيس الكلام العربي، الموقع الإلكتروني للأستاذ يقطين، الرابط المباشر:
 - http://www.saidyaktine.net/?p=226 . (زِيرَ الموقع بتاريخ: 28 أبريل 2016م)
3. سعيد (يقطين)، الكلام والخبر، ص 52.
4. الكلام والخبر، ص 19.
5. نفسه، ص 21-20.
6. لمزيد من توضيح فكرة «المعنى الثقافي» في الإبداع، يُنْظَر كتابنا: التناص ورحلة المعنى الثقافي في الغزل العذري، دار المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 2013م.
7. الكلام والخبر، ص 23.
8. الكلام والخبر، ص 47.
9. نفسه، ص53.
10. نفسه، ص116.
11. عبد الفتاح (الحجمري)، السيرة الشعبية: السرد وبنية الحكاية من خلال «الكلام والخبر» و«قال الراوي»، ضمن الموقع الإلكتروني للأستاذ يقطين، الرابط المباشر:
 - http://www.saidyaktine.net/?p=228 (زير الموقع بتاريخ: 28 أبريل 2018م).

العناصر في الأدوية الشعبية

الطب الفلكلوري عند المسلمين

في ولاية كيرالا الهندية

د. محمد علي الوافي كرواتل - كاتب من الهند

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على الرسول الأمين، وعلى آله وصحبه أجمعين. وبعد، وإن للتراث مساهمة غير قليلة في بناء المجتمع وتنظيم نظامه وتقويم تفكيره، وإذا تمكن من تقديم النشاطات اللائقة بكل الأزمنة يبقى اسمه في قلوب المتأخرين، وإلا فينهار ويتحطم كما تحطمت تلك الثقافات المغمورة في أتربة التاريخ وذاكرة النسيان.

وفي هذا الجانب، يتمتع أهل كيرالا بتراث حيوي متميز عن غيرهم من سكان الهند، لأن تاريخ المسلمين وتراثهم في المليبار بدأ منذ أن أرستْ في سواحلها سُفنُ العرب وبزغ على ربوعها فجرُ الإسلام في أوائل القرن الأول الهجري.

ووصولُ شعاعِ التوحيد إلى سواحل المليبار في القرن الأول الهجري، حقيقةٌ تاريخية توثّقها نخبةٌ من المؤرخين وعلماءُ الحفريات كما تُوثّقها الوثائقُ الدينية المعتمدة، مثل الحديث الذي رواه الحَاكِمُ في مُسْتَدْرَكِه عن الصحابي

الجليل أبي سعيد الخُدْرِي رضي الله عنه، أنه قال: «أهدى ملك الهند إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم جرّة[1] فيها زَنْجَبيلٌ، فأطعم أصحابَه قطعة قطعة، فأطعمني منها قطعة»[2].

وبلاد الهند يعتبر إحدى الأمم الأربع التي لها اهتمامات علمية، وقد برع الهنود في الحساب وعلم الأفلاك والنجوم وأسرار الطب، وذكر المسعودي[3] أن جماعة من أهل العلم والنظر اعتبروا الهند الغرة التي فيها الصلاح والحكمة، وكان الهند كما يقول القفطي[4] معدن الحكمة وينبوع العدل والسياسية[5]. وقد ترعرعت في الهند الآثار الطبية المحلية، فذلك إثر جهود بذلها العلماء الهنديون في المجال العلاجية، وقد أضيفت إليها الأنماط العلاجية السائدة في العالم القديم.

التراث الطبي ووصوله إلى كيرالا

الطب موروث إنساني منذ القدم، وتراث مشترك للأمم، خاص في تجاربه الصينيون بالتركيبات العضوية، والهنود بالأدوية والعشبية النباتية، والفراعنة بالكيماء، واليونانيون بدراسة حاجات النفس والجسد. والحضارة الهيلينية (اليونانية) التي ارتكزت على العلوم العقلية بأدوات الفلسفة والمنطق، استطاعت أن ترقى بالطب النظري إلى قمته، وكان ذلك من خلال تشخيص الأمراض ومعرفة أسبابها، وهذا ما نراه في كتب جالينوس *Galen*. أما أبقراط (*Hippocrates*)، فيعتبر أبا الطب عندما حرره من الخرافات والشعوذات، وأضفى عليه منهجا ومصداقية، من خلال فرضه قسما على تلاميذه يؤدونه قبل ممارسة المهنة. لقد ترجم أبقراط النظرية إلى تطبيق عملي في علاج المرضى، وحكم على الطبيب بعلاج كل إنسان، حتى لو كان عدوا أو مجرما، فصار القسم عالميا. لقد جمع أطباء اليونان الكبار بين الطب والفلسفة، حتى انتشرت علومهم ووصلت إلى المشرق[6]. ووصلت العلوم الطبية فيما وصلت إلى سواحل كيرالا بالرحلات التجارية التي قام بها اليونان والإغريق والصينيون والعرب في الزمن التاريخي.

والموقع الجغرافي لولاية كيرالا قد لعبت دورها الريادي في الاحتكاك الحضاري والتبادل الثقافي بين الحضارات والثقافات العالمية. ومع مرور الزمن وصلت إلى ساحل كيرالا الحضارات اليونانية والإغريقية والصينية والعربية والإنجليزية. وبسبب هذا الاحتكاك الحضاري والتبادل الثقافي تطوّرتْ حضارةٌ فريدةٌ في تربةِ المليبار. وهذه الحضارة الوافدة مع الحضارة الأصيلة شكلت حضارة فريدة متميزة حتى صارت النتاج المليبارية في خارطة التراث شيئا يلفت أنظار العالم إلى مكنوزاتها. لأن الهند لا سيما، كيرالا حققت بصماتها في التاريخ العلاجي منذ القدم، الآيوفيدا أو علم الحياة، نظام علاج اكتشفه أهل كيرالا في الماضي السحيق، وجل اعتماده على الأعشاب والنباتات الكثيرة ذات القيمة الطبية، ويشتمل على تناول أعراض الأمراض العادية والمزمنة مع فحوصها، ومعالجتها، والعناية بها. وهو نظام طبي يتميز باعتماده على الأعشاب خلافا لنظم طبية أخرى مثل الآلوباثيا، والهوميوباثيا. وهو أيضا بعيد عن تدخلات العرافين والمشعوذين والسحرة.

والوثائقُ التاريخيةُ تُقرِّر أن علاقة كيرالا بالبلدان العالمية كانت مستمرّة لعدّة قرونٍ مُتتالية، وإن عَجزْنا أن نَضبطَ أوّليتَها. ويقول المؤرخون الذين تخصّصوا في الحضارة الهندية: إن هذه العلاقات في شواطئ نهر السِنْدِ قد بدأت قبل أربعة آلاف سنة قبل الميلاد، إذ كانوا يجلبون السلعَ المليبارية والمنتوجات الهندية بواسطة سواحل نهر السِنْد بعدما تناقلوا إليها من سواحل المليبار. ويؤيد المؤرخون بأنه كان هناك ميناء كبير يعتني بتجار العرب في سواحل مُوهَنْجَدَارُو(*Mohanjedaro*). وملحوظ في تاريخ كيرالا، أن تصديرَ السلَع المليبارية كان يجري مُنْذُ ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد، إذ إن أهالي الأَشِيريِّينَ والبَابِلِيّينَ[7] كانوا يجلبون الفُلْفُل[8] والفُوفَل[9] والقَرَنْفُل[10] من كيرالا ثم يتجرون بها[11].

تاريخ الخدمة الطبية في الديار المليبارية

إن تاريخ الطب والتراث العلاجي جزء لا يتجزأ في الحضارة الإسلامية السامية، وتاريخ الطب الإسلامي ومنتجاته وإبداعاته العديدة الرائعة حوافز ودوافع تحرض أبناء الأمة الإسلامية للاستعواد ما فقدوا من تراث آبائهم وأجدادهم. وكان العلاج الطبي عند المسلمين في كيرالا يعتمد على التقاليد والأعراف وما وصلت إليه تجربة الأجداد، يسجلون آرائهم العلمية وتراثهم العلاجي ويتناقلونه جيلا بعد جيل. وكانت الخدمات الطبية في كيرالا تتناسب مع بساطة الحياة والظروف التي كانت سائدة آنذاك، حيث لم تكن الخبرات الطبية متوافرة أو الإمكانات العلاجية متاحة. وهنا لجأ المسلمون في كيرالا إلى الطب الشعبي في علاج ما أصابهم من أمراض أو إلى الخبرات الطبية التي تم تناقلها بالوراثة عن الأجداد. والأطباء الشعبيون قد تنوعوا من أولئك الذين يركّبون الأدوية من الأعشاب والنباتات، ومن أولئك الذين يمارسون الطب النبوي من الفصد والحجامة وغيرهما من الطرق والأدوية التي ورد ذكرها في الأحاديث النبوية، ثم الفئة الأخرى الثالثة كانت تمارس الرقية الشرعية التي أشارت إلى صحتها المواقف النبوية والمصادر الدينية. ومنهم الأطباء الممارسون للأمراض بشكل عام، ثم الكحالون يعني أطباء العيون، وكذا المجبرون الذين تولوا طب العظام، وكانوا يمارسون جبر الكسور ورد خلع المفاصل، وكذا الجراحون.

وفي تلك الأيام علقت مهنة التطبيب على أعناق بعض الفئات المهنية في ديار كيرالا، مثل الحلاق وكذا القابلة التي تقوم بالأمور النسوية داخل البيت، وهي التي قامت مقام الممرضات، ثم الأساتذة والمدرسون في المساجد الذين يقومون بمهام الرقية والعلاج بالأسماء والطلسمات.

المؤلفات الطبية عند المسلمين في كيرالا

مخزن المفردات في الطب: إنه لم يؤلف في ديار كيرالا كتابٌ يداني هذا الكتاب الفريد المتميز في القسم الطبي العلاجي. ألفه الشيخ كي تي إبراهيم مولوي رحمه الله المتوفى سنة 1897م في قرية فاتيكاد بمقاطعة ملابرم، كيرالا. وكان رحمه الله ممن شاركوا في حركة الاستقلال الهندية من السيطرة الاستعمارية البريطانية. ويقع هذا الكتاب الفريد في ثلاث مجلدات، ويحتوي 239 صفحة من القطع الكبير، وتتفرد هذه المؤلفة الطبية المليبارية بجودة اللغة العربية وكثرة المعلوما ت العلاجية. وقد أورد المؤلف رحمه الله في كتابه المعلومات الطبية من الأدوية ومعادنها والأدوية النباتية والحيوانية، والأدوية الحجرية والأدوية الجواهرية. وقد وضح المؤلف رحمه الله في هذا الكتاب الطبي طبيعة الأدوية ومنافعها وكيفية العلاج بها، وقد قام المؤلف بالتحليل والتفصيل عن الأدوية وتطبيقها في الجسم الإنساني. وقد أشار المؤلف في مقدمة الكتاب التي تستغرق أربع صفحات إلى أهمية الأدوية وانتشارها في المجتمع الإنساني.

والمؤلف يرفع صوته بالشكوى ضد المسلمين الذين تساهلوا في تعليم أبنائهم المبادئ العلاجية والعلوم الطبية. ويقول الكاتب إن أسباب الجهل في تفسير الكلمات الطبية التي ورد ذكرها في الآيات القرآنية والأحاديث النبوية يعود إلى تساهل العلماء والأساتذة في تعلم الطب والعلوم الجسدية. ويقوم الكاتب بالنقد اللاذع تجاه الأمة الإسلامية في ديار كيرالا حيث أهملوا الطب وتعليم مبادئه في مدارسهم ومناهجهم. ويبين الكاتب خطورة سوء استعمال بعض أساليب الطب البديل في علاج بعض الأمراض ويبين أهم مشكلاته، لأن الأدوية تعتبر سامة إذا استخدمت بكميات أكبر من المطلوب. وقد حصل رحمه الله على هذه المعلومات الطبية النافعة، حينما كان متغربا في مقاطعة كليان (*Kalyan*) في ولاية مهاراشترا (*Maharashtra*). لأنه هاجر إلى مهاراشترا (*Maharashtra*) حينما علم أن القوة الاستعمارية البريطانية تؤامر عليه لما قام بخطبات يحرض خلالها أهل كيرالا على الجهاد ضد الحكومة الاستعمارية، وقضى هناك أكثر من عشر سنوات



الطبيب الشعبي يعد دواء طبيعيا

يستفيد بمعلومات طبية شعبية نافعة. وقد اعتمد الكاتب في تأليف هذا المؤلفة القيمة على الكتب الطبية الشعبية في اللغة العربية والفارسية والأردوية والهندية والسانسكريتية. وقد أورد في مقدمة كتابه الفريد 36 نوعا للوزن والكيل للأدوية، كما أتى في آخر الكتاب بملحقة تحتوي أسماء الأدوية في اللغات الأردوية والهندية واللغة المحلية عربي مليالم. وقد أورد هذا الكاتب الماهر 1197 دواء بأسمائه حسب الحروف الهجائية.

المؤلفات الطبية في اللغة المحلية عرب مليالم (Arabimalayalam)

على الرغم من ندرة الكتابات التراثية في اللغة العربية التي تتناول الأحوال الصحية في كيرالا، فإن هناك العديد من الكتب المحلية التي سجلها أبناء هذه الولاية في لغتهم المحلية الشعبية، فهي لغة عرب ملايالم (Arabimalayalam)، فهي لغة كان المليباريون يستخدمونها في حياتهم الدينية والأدبية والعلمية، وتتميز هذه اللغة الفريدة الناشئة من الاحتكاك اللغوي بين اللغتين العربية والمَلَيَالَمِيَّة. وتعتمد هذه اللغة الشعبية على اللغة العربية في جانب الحروف والكتابة، كما أنها تعتمد على اللغة المليالمية في جانب النحو والصرف والقوانين، وأما المفردات والكلمات فهي مأخوذة من اللغة العربية (Arabic) والمليالمية (Malayalam) والتَامِيلِيَّة (Tamil) والأُرْدَوِيَّة (Urdu) والسَانْسْكْرِيتِيَّة (Sanskrit) والفَارِسِية (Persian)[12].

وهذه الظاهرة اللغوية في تبادل الحروف والكلمات والأصول موجودة في لغات العالم، فمثلا فاللغة الإنجليزية والألمانية والفرنسية تستخدم الحروف اللاتينية للكتابة، بينما أن اللغة الهِنْدِيَّة والمَارَاتِيَّة (Hindi & Marathi) في الهند تستخدم الحروف الدِيفَانَاجَرِيَّة (Devanagari)[13]. وهنا يجدر بالذكر أن اللغة العربية المليالمية تتميز بكونها هي الوحيدة في جنسها، لأنه لا توجد في كيرالا لغةٌ غير عربية تُكَوِّنُ مع اللغة المليالمية لغة ثالثة. وتتمتع هذه اللغة العربية المليالمية بشخصية فريدة نظرا لانتساب مفرداتها إلى أصول سامية وحروف عربية. والمسلمون في المليبار طِوَالَ حياتهم الزاخرة بالإبداع والحيوية في مجال الأدب والفن، أنتجوا مؤلفات عديدة في مختلف أنواع العلوم والبيان.

والمسلمون في كيرالا أثروا ثقافتهم اللغوية وحضارتهم الشعبية بهذه اللغة الفعالة طوال قرون عديدة في التاريخ المليباري، وقد سجلوا فيها علومهم وأفكارهم وعواطفهم بحيث أنتجت هذه اللغة مصادرهم الدينية ومراجعهم التاريخية والثقافية الشعبية. أما مواقفهم المتشددة في أمور الدين فلم تمنعهم من التقدم في المجال الأدبي الإبداعي والمجال



بعض الأدوات العلاجية

العلمي التطوري، لأن العلماء والأدباء وقفوا موقفا إيجابيا نحو الفنون الأدبية والأنواع الإبداعية، ومن جراء ذلك صدرت آلاف الكتب الدينية والأدبية والعلمية والتراثية من حاضنة هذه اللغة الخصبة. ولما طرق المسلمون المليباريون جميع أبواب البيان، صار النتاج العلمي والأدبي في هذه اللغة الشعبية شيئا يلفت أنظار الباحثين والنقاد، بمعنى انه ارتفع بمستواه بحيث نستطيع أن نطرح هذا التراث المليباري كتراث دولي أو عالمي. وصارت خلال سنوات قليلة كلغة شعبية متداولة يستطيع كل الأفراد أن يمتلكوا ناصية هذه اللغة، وبلغ عدد القادرين على الكتابة والقراءة بهذه اللغة إلى 100% حينما تبلغ نسبة القادرين في هذه الأيام على اللغة المليبارية المحلية إلى 90 في المائة. والمخطوطات والمطبوعات بهذه اللغة منتشرة في أنحاء كيرالا فهي في الحقيقة تراث إنساني وذخيرة عالمية. علاوة على ذلك، فإن المسلمين في المليبار قد تمكنوا من ترجمة الكتب الطبية الشهيرة من اللغة السانسكريتية مثل أشطانغا هروداييم[14] (Ashtanga Hridhayam)، وغيرها من المصادر الأصلية. والمسلمون في كيرالا قد حفظوا هذا الكتاب التراثي الهندي ثم فسروه في لغتهم المحلية عرب مليالم (Arabimalayalam) كي تشمل على عامة الناس مجالبه ومنافعه.

وقد أثرى المسلمون المليباريون مكاتبهم بالكتب الطبية والعلاجية في أواخر القرن التاسع عشر ثم في أوائل القرن العشرين في اللغة عرب مليالم (Arabimalayalam). ومن أشهرها كتاب مَارْمَا شَاشْتْرَمْ (Marmma Shaasthram) يعني علم المَقَاتِل للطبيب الشعبي مَانَاتـوُدِي وِيرَانْ كُـوتِي (Mannathodi Veeraan Kutty)، وكتاب ويشا جيكيتسا أشطانغا هرديم (Vishachikilsa Astanga Hrudhayam) يعني علاج السموم للطبيب الشعبي فارافورات إيلّات بيران كوتي وايديار (Parappurathu Illathu Beraankutty Vaidhyar)، وكتاب جنوفكارم ترجمة (Janopakaram Tharjama) يعني ترجمة مصلحة العوام، وكتاب وايدي سارم ترجمة (Vaidhyasaram Tharjama) يعني ترجمة مفاد الطب البديل، وكتاب أبكارم كتاب



الشكل العلاجي الشعبي

(Upakaram Kithab)، يعني الكتاب النافع للطبيب الشعبي المليباري كونغانم ويتل أحمد المعروف بياوا مسليار(Konganam Veetil Ahmad alias Bava Musliyar)، وكتاب شفاء الشفاء لتداوي السموم للطبيب الشعبي إبراهيم كوتي مسليار(Ibrahim Kutty Musliyar)، وكتاب الطب النبوي للطبيب الشعبي محي الدين بن أحمد، وكتاب الطب للأمراض الصغرى لعلاج الأطفال للطبيب الشعبي سي أيتش إبراهيم كوتي (C.H Ibrahim Kutty).

وكذا يوجد في التراث الطبي المليباري بعض المخطوطات الطبية التي لم يُعرف مؤلفوها، مثل الكتاب وايديا يوغا راتنم (Vaidhya yoga Rathnam) يعني الجواهر الطبية، والكتاب علاج الأطفال بالا جيكيتسا (Elajul Athfal Balachikilsa) لتداوي أمراض الأطفال، وكتاب يوناني وايديا سارا يوغا شاسترم (Vaidhyasara yoga shasthram) يعني الكتاب اليوناني عن مفاد الطب البديل ويوغا.

العلماء والأطباء في كيرالا قد تفننوا في مؤلفاتهم الطبية، حيث أتوا بأساليب لم يتطرق إليها الكتاب قبلهم في الهند، فعلى سبيل المثال، كانوا هم أوائل من نظم الأراجيز والمنظومات الطبية العلاجية، وكانوا ينظمونها في أراجيز مابيلا باتو[15]. لأن الأغنية تعتبر الأسرع تأثيرا وانتشارا بين الناس، لأنها تتغلغل في الوجدان والحس الإنساني بسهولة، فيمكن لهم حفظ هذه المعلومات الطبية في ذاكرتهم بسهولة. منذ سبعة قرون كانت الأغاني مابلا لاتزال يغنّيها المسلمون في المليبار، ويعود تاريخ أوّل عمل أدبيّ من هذا الشكل الغنائي الفلكلوري إلى 'مُحْي الدِينُ مَالاْ' (مناقب الشيخ محي الدين عبد القادر الجيلاني في أسلوب غنائي مليباري رشيق) التي ألفها القاضي محمد الشهير في عام **1607**م. والعلماء والأدباء في ديار كيرالا يغنون هذا النوع الفلكلوري الشعبي ويؤلفون فيه علومهم وآرائهم.

وكما وثق المليباريون آدابهم وعلومهم في الأغاني مابيلا باتو، وثقوا أيضا التراث العلاجي والطبي في هذه الأغنية الشعبية الفلكلورية. ويعتبر التراث

الطبي والعلاجي كمؤشر حضاري يشير إلى تقدم المجتمع الإنساني علميا وثقافيا. وتاريخ الإسلام في ديار كيرالا لم يحفظ إلا النهضة التوعوية والإصلاحية التي قام بها العلماء المسلمون مثل السيد ثناء الله مكتي تنغل، والمولوي واكام عبد القادر وغيرهم، إلا أن الحركة العلمية كانت رائجة بحيث انتشرت المؤلفات العلمية والأدبية بهذه اللغة المحلية بين عوام الناس في الديار المليبارية، ولكن لسوء حظ هؤلاء العلماء والأدباء لم يعتن المؤرخون المليباريون بمساهماتهم العلمية والإبداعية.

ومن هذا النوع الغنائي الفلكلوري كتاب وايديا جنانم (*Vaidhya Jnaanam*) للطبيب الشعبي المليباري فطالط كونجي ماهين كوتي وايديار (*Pattalathu Kunji Maahin Vaidhyar*)، وقد تم تأليف هذا الكتاب الشيق في سنة **1889**م، الموافق للسنة **1310** الهجرية. وقد أتى هذا الطبيب الشاعر بمختلف أنواع البحور الشعرية المليبارية حسب اختلاف الأمراض الجسدية والنفسية، كما قدم لها العلاج والأدوية التي تليق بها. والفصل الأول من هذه المؤلفة الغنائية والطبية يسرد في خلق الإنسان وعجائب المخلوقات. ثم يتطرق الطبيب الشاعر رحمه الله إلى أمراض متنوعة بأساليب شعرية متميزة، ولم يدع هذا العبقري المليباري مرضا في كتابه إلا وقدم له أدويته وكيفية العلاج بها.

ومن هذه الوتيرة، يعني المؤلفة الطبية الشعرية، كتاب وسوري جيكيتسا كيرتنم (*Vasoori Chikilsa Keerthanam*) يعني الترنيم لتداوي الطاعون للطبيب الشعبي يم كي كونجي فوكار (*M.K Kunji Pokar*). والشاعر الماهر والطبيب الحاذق يم كي كونجي فوكار قدم هذا العمل الرائع إلى القراء سنة **1935**م. ويحتوي هذا الكتاب معلومات طبية شعبية نافعة. وكما تدل عليه عنوان القصيدة الطبية فإن هذه المؤلفة تعالج النازلة الوبائية التي عاشها المسلمون في مليبار، عندما حلت بمنازلها الطاعون والأوبئة المعدية الخاطفة لأجسامهم وأرواحهم.

المخطوطات الطبية في اللغة المحلية

ويوجد في أسرة كدافنكل (*Kodappanakkal*) الشهيرة في قرية باناكاد (*Panakkad*) في مقاطعة ملابرم (*Malappuram*) بعض المخطوطات الطبية في اللغة المحلية عرب مليالم (*Arabimalayalam*). لأن هذه الأسرة العريقة شهيرة في مجال الطب الجسمانية والروحانية، لأن أهل كيرالا يلتمسون العلاج والشفاء للأمراض الجسمانية والروحانية من سادات هذه الأسرة الشهيرة، وقد توارث السادات في هذه الأسرة عن آبائهم هذه الكتب الطبية القيمة. وكل هذه المؤلفات تحتوي معلومات طبية نافعة، وتوضح كيفية التطبيق العلاجية بالأدوية النباتية وبالأعشاب. وكذا توجد فيها الإشارات إلى الطرق العلاجية مثل الرقية والطلسمات.

ومؤلفة أخرى ذات قيمة طبية فائقة توجد عند الأستاذ تقي الدين الهيتمي، نجل العلامة الشيخ نندیل محمد مسليار (*Nandiyil Muhammad Musliyar*) المؤسس الكلية العربية دار السلام بناندي في مقاطعة كاليكوت. وكان المؤسس رحمه الله من أولئك الذين يلتمس أهل كيرالا عندهم العلاج النبوي والطب الشعبي. ويقع هذا الكتاب في **85** صفحة من القطع المتوسط، ويحتوي على المعلومات الطبية الشعبية والعلاج النبوي والرقية والطلسمات.

الأساليب العلاجية السائدة في ديار المليبار:

- العلاج بالقرآن والرقى الشرعية وبماء زمزم.
- العلاج بالأعشاب.
- العلاج بالغذاء: ويشمل العلاج بالعسل وبالحبة السوداء وبالألياف الغذائية وبالفواكه أو الخضار أو الفيتامينات.
- العلاج بالحجامة
- العلاج بالكي
- المعالجة النفسية، وتشمل جلسات الاسترخاء والتنفيس عن النفس والعلاج المعرفي.
- العلاج الطبيعي بالحرارة والماء والتمارين.
- العلاج بالحمية والصوم



المختبر للأدوية الشعبية

تدليك الجسم أو أوزتشل (*Uzhitchil*) أي التدليك في آيورفيدا: كل ما عدا هذه يوجد في الطب النبوي في الديار الإسلامية العالمية، إلا أن هذا التدليك يختص بالتراث المليباري الهندي. فالتدليك شكل من أشكال العلاج في آيورفيدا. يعرض المريض للتدليك كي يتجدد الجهاز العصبي والعضلات في الجسم، ولكي تتحفز الدورة الدموية في الجسم الإنساني. والمريض الذي تجمدت عصباته الجسمية يعرض لهذا التدليك البدني لتنشيط وظائف الجلد الفسلجية، وتنبيه الأعصاب الدقيق وتنشيط الدورة الدموية، والتخلص من الخلايا الدهنية ومقاومة الترهل. ينصح المريض للتدليك عند اضطرابات الدورة الدموية، وضعف العضلات العام وضمورها وشللها، وحالات الإجهاد بعد الرياضة، والتهاب المفاصل وتوتر الأعصاب والتهابها، والأرق، والسمنة المفرطة، واضطرابات الهضم، وانكماش الجلد والشيخوخة.

أما الزمن الموقت لأوزتشل، كما في التقويم المحلي، فهو من شهر ميدونام (*Midunam*) إلى شهر وروشتيكام (*Vrishchikam*)، وفي هذه الشهور الستة يكلف المريض بعض التمارين الجسمية إلا أن العناية البالغة تعطى للتدليك البدني في الأشهر الثلاثة الأولى. وفي هذه المدة يُعطى المريض العناية الفائقة مثل الأطعمة ذات البروتينات، وكذلك يحظر المريض من النوم في النهار باعتقاد أن كثرة النوم في هذه المدة سوف تؤثر في بدنه تأثيرا سلبيا. ويتولى هذا التدليك الماهرون المتخصصون بالأعصاب والعضلات في الجسم الإنساني، وإلا فإن الهفوة اليسيرة تؤدي إلى الإعاقة المزمنة لدى الإنسان.

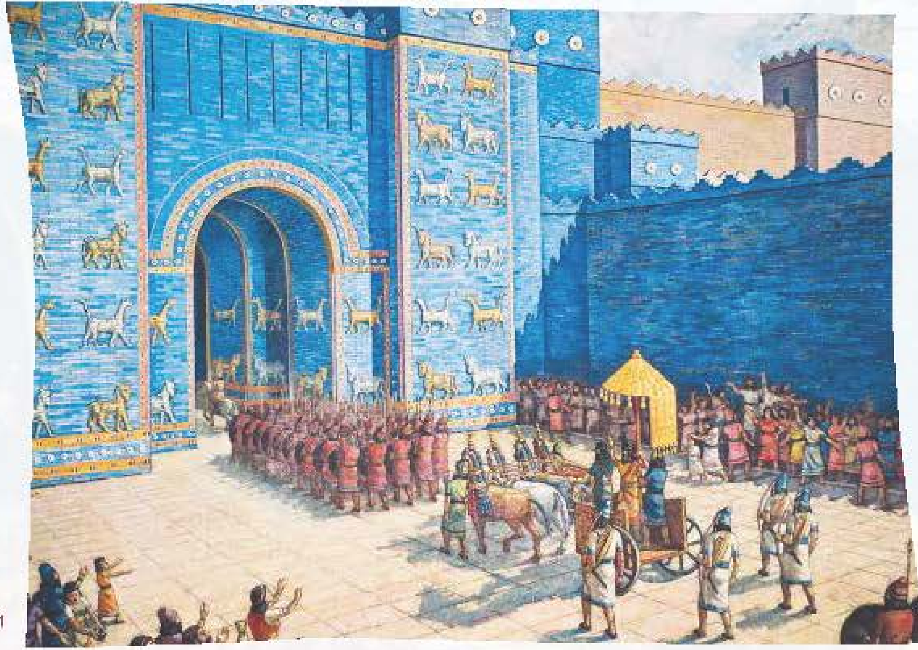
خلاصة القول

1. وكان للعلماء القدماء في ديار كيرالا إلمام بالغ بالطب الشعبي والطرق العلاجية كما الأسرة السيدين الذين يعالجون الناس بالطب النبوي وكذا الأسماء والرقية.
2. وكان عوام الناس يلجؤون إلى علماءهم في الأمور الصحية والعلاجية كما يلجؤون إليهم في أمورهم الدينية.
3. وكانوا يلتمسون الحل من علماءهم وساداتهم فيما يعنيهم من الأمراض الجسمانية والروحانية.
4. أما العلماء والسادات فكانوا يعتمدون على طب شعبي قد توارثوه عن أسلافهم وأجدادهم، وعلى علوم قد تعلموها من كتب الطب الشعبي واليوناني. وكذا يوجد من العلماء من يعتمدون على العلوم الطبية التي جاءت من الطرق الفارسية مثل الأسماء والطلسمات. وكانوا يظنون أن هذا النوع من العلاج هو إسلامي محض.

ولا ريب أن المسلمين في كيرالا، قد أرشدتهم دراساتهم الدينية وتجاربهم اليومية وظروف حياتهم القاسية إلى تعلم واستنباط بعض العلوم الطبية، لدرء آلام الأمراض عنهم، وقدموا نصائح وإرشادات قيمة في مجال الطب الوقائي، وقد دونوا في العلوم الطبية من القدر ما يساوي مؤلفاتهم في العلوم الأخرى، ولكن لم يحفظ لنا من مساهماتهم ومؤلفاتهم الطبية إلا آثار قليلة. ومعظمها دوّن في اللغة المحلية المليبارية، ومع هذا يوجد بعض المؤلفات باللغة العربية الفصحى. وكل هذا إن دل على شيء فإنما يدل على كفاءة العلماء المسلمين ومهارتهم ونبوغهم في العلوم الطبية، على الرغم من قلة وسائل التشخيص والعلاج البدائية التي كانت سائدة في عصرهم. أما المشكلة الوحيدة التي تواجه هذا الطب الشعبي المليباري، أنه لم يخضع للتجارب العلمية الكافية، التي خضع لها الطب الحديث. فلم يطبق مثلا على الحيوانات قبل استخدامه على الإنسان، وبعض أساليبه لم تدرس في مدارس نظامية، وإنما يتوارثه العلماء والسادات في كيرالا عن آبائهم وأجدادهم.

الهوامش

1. الجر والجرار: جمع جرة، وهو إناء من الفخار أو الخزف.
2. رقم الحديث: 7297، رواه الحاكم في مستدركه، وقال رحمه الله تعالى: "لم أخرج من أول هذا الكتاب إلى هنا لعلي بن زيد بن جدعان القرشي رحمه الله تعالى حرفا واحدا ولم أحفظ في أكل رسول الله صلى الله عليه وسلم الزنجبيل سواه فخرجته".
3. المسعودي هو أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي (956-896) كان مؤرخا كبيرا وجغرافيا شهيرا يلقب بهيرودوت العرب.
4. هو جمال الدين علي بن يوسف القفطي صاحب الكتاب إخبار العلماء بأخبار الحكماء.
5. الدكتور عصام الدين عبد الرؤوف الفقي، بلاد الهند في العصر الإسلامي. عالم الكتب، القاهرة، مصر. 1980م. ص 236.
6. المقالة: الطب علم وعمل للدكتور عادل العبد الجادر، صفحة 5، مجلة التقدم العلمي، مجلة علمية ثقافية فصلية تصدر عن مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، العدد74، نوفمبر2011م.الكويت.
7. الأشوريون والبابليون أمتان كانتا تسكنان في العراق.
8. الفلفل الأسود (الاسم العلمي: Piper nigrum) هي نبتة متسلقة من مغطاة البذور، تزرع من أجل ثمارها، والتي تجفف عادة وتستخدم في المأكولات والمشروبات، وتعتبر مناطق جنوب الهند المصدر الطبيعي للفلفل الأسود.
9. الفوفل أو الكوثل (الاسم العلمي:Areca) هو جنس نباتي يتبع فصيلة الفوفلية من رتبة الفوفليات.
10. القرنفل: نوع من النباتات من الفصيلة الآسيّة. لها شكل مخروطي، مزهرة ذات زهر رباعي الأجزاء، ولها رائحة عطرية قوية، يبلغ متوسط ارتفاع شجرة القرنفل من 10 إلى 12 مترا ويصل أحيانا إلى 20 مترا. ويوصف القرنفل بأنه طارد للحمى، مطهر، ومعقم للمعدة، يشفي من القروح وآلام الرأس ويحمي من الأوبئة ويساعد على الهضم ويسكن الام الاسنان ويخفف التهابات الحساسية وينبه القلب والمعدة.
11. Rowlinson, H.G, Intercourse between India and the Western World – from the earliest time of the fall of Rome, Cambridge University Press – 1916
12. صفحة 466، الموسوعة الإسلامية، الجزء الرابع.
13. ويكي بيديا، الموسوعة الحرة.
14. أشطانغا هرودايم (Ashtanga Hridhayam)، وهذا الكتاب من المصادر الأصلية في الآيورفيدا، ألفه الطبيب الهندي الماهر واكبدانندا (Vagpadanand-ha).
15. ومابلا باتو، (Mappila Paattu) أو أغاني مابلا، هو النوع الفلكلوري الغنائي الذي تطوّر من الاحتكاك الثقافي والأدبي بين اللغتين العربية والمليبارية، وكثيرا ما تغلب على أغاني مابلا السماتُ العربية والميزاتُ الإسلامية، وهذا النوع الفلكلوري المليباري له هويّتُه الثقافية المتميزة، وهو يرتبط ارتباطا وثيقا بالممارسات الثقافية والحضارية في حياة المسلمين في المليبار. يكثر في أغاني مابلا استخدام الكلمات الفارسية (Persian) والأردوية (Urdu) والتاميلية (Tamil) والهندية (Hindi) والسانسكريتية (Sanskrit) بصرف النظر عن اللغة العربية والمليبارية، ولكن تستند أغاني مابلا دائما إلى اللغة المليالمية (Malayalam) في


1

جوانب من الممارسات الخاصة بالمعتقدات والعادات المشتركة

بين سكان بلاد الرافدين وشعوب أفريقية قديمة

أ. قصي منصور التركي - كاتب من العراق

ينتمي سكان الشعوب الإفريقية إلى أربع مجموعات عرقية قديمة يمثلون السكان الأصليين للقارة، إضافة الى الحاميين، والشعوب الزنجية السامية، ثم العناصر السامية العربية، وقد وجدت في القارة أقدم الحضارات التي أثرت وتأثرت بحضارات المنطقة العربية برمتها.

إنّ الأديان والمعتقدات الإفريقية التقليدية تنتمي في معظمها إلى صنف الأديان المتعددة الآلهة، وذلك ما تتميز به المجتمعات ما قبل الطبقية، فالأشخاص الخارقون في هذه الأديان هم أرواح مختلفة (بما في ذلك أرواح المكان وأرواح الأجداد، وأرواح ظواهر الطبيعة ...الخ) ولكنهم ليسوا آلهة، وبذلك تكون الأديان المتعددة الآلهة من صفات المجتمعات الإفريقية الأولى[1]، وهي بذلك تشترك مع أولى المجتمعات الحضارية المتشكلة في المنطقة العربية الا وهي حضارة وادي الرافدين والنيل حيث اتصفت دياناتها ومنذ بدايتها بمبدأ تعدد الآلهة وتشبيه الأفراد بالآلهة خاصة الملوك[2]،

ومــن المعــروف أن في مواطن حضــارات إفريقيــا الغربية (الســودان الغربي والأوســط، ومنطقة خليــج بنين) وما بــين البحــيرات (يوغنــدا) قامت أديــان تجســد الإله في عدد من الأشــخاص. وبشــكل عام فإن الأديان الإفريقية التقليديــة، ســواء أكانــت المتعــددة الآلهــة أم تلك التي جســدت الإله في شــخص واحد، لم تكن مناســبة تماماً لنظام يملي تعاليمــه الروحية على أفــراد المجتمع الواحد في إفريقيــا قديما، بل ان الممارســات الدينية والاجتماعية هي الصفة الغالبة على ســلوك المجتمعات عموما ســواء في حضــارات المجتمعات العربيــة أوالأفريقية.

ومنذ أواســط القــرن الحادي عشــر الميــلادي وصل الإســلام إلى إفريقيــا جنــوب الصحراء، وهــي التي تعرف بالقارة الســمراء حاليّاً. وقد ســاهمت القوافــل التجارية وبعض الحملات العســكرية التي عــبرت الصحراء لتصل حــدود الغابــات الاســتوائية في انتشــار الإســلام فنتج عنها دخول عــدد من القبائــل الإفريقية في الإســلام من السواحل الشــرقية للقارة وصولاً إلى مدغشــقر وزنجبار. كمــا وصلت الدعوة الإســلامية في وقت مبكــر من ظهور الإســلام، الى القســم الشــمالي مــن القــارة والمعــروف بشــمال إفريقيــا، وذلك حين وصــل إليها القائد المســلم «عمرو بــن العاص» فاتحاً لمصــر وليبيا، ثم تــوالى الفتح الإســلامي بعــد ذلــك لــكل مناطــق الشــمال الإفريقي (المغــرب العــربي الكبير) على يــد عقبة بــن نافع وموسى بن نصــير وطارق بــن زياد.

وقد اشــتهرت قبائل إفريقية كبيرة بدخولها الإســلام منهــا قبائل ســونغاي وبولار وولــوف وهوســا. وفي القرن الثامن عشــر الميــلادي تجددت حركة انتشــار الإســلام. وكان للطــرق الصوفيــة دور بــارز وكبير في ذلك، واســتمر دخــول الأفارقة في الإســلام حــتى بداية فترة الاســتعمار الأوروبي للقــارة، ومع ذلــك فما زال الإســلام يجتذب إليه الأفارقــة حتى يومنــا هذا.

أدب بلاد الرافدين ناقلا للمعتقدات والعادات

تمــيز أدب بــلاد الرافديــن قبــل كل شيء بأصالتــه وبكونــه أدبــا واقعيا صور بصــدق نمط الحيــاة التي كان يعيشــها ســكان بــلاد وادي الرافديــن في تلــك العصور القديمــة، لذلك جــاءت الصــور والتشــابيه في الأعمال الأدبيــة ومنهــا القصص، منتزعــة من واقــع الحياة، في المدينــة والريــف وفي الهــور والســهل والجبــل، وجدير بالملاحظــة أن أدب وادي الرافديــن حافظ علــى أصالته ولــم يتعــرض إلى تغيــير أو تحوير[3].

ومــن المرجح أن تناقــل الأخبار والقصــص في مجتمع بــلاد الرافديــن كان يتم اكتشــافها قبل اخــتراع الكتابة بشــكل كامــل ثم رغــم الاكتشــاف المهم ظل قســم كبير من أدب بــلاد الرافدين وقصصهم تروى شــفاها ولاتزال بعض تلــك القصص والروايات وبطــولات الأجداد تروى شــفاها حتى يومنا هــذا، ثــم انتقلت كثير مــن القصص الــتي تعني بهــا الناس من جيــل الى جيل، فكانــت الكتابة وكان اســتخدامها لتدويــن تلــك القصــص وذلــك منذ الألــف الثالث قبــل الميلاد، وقــد عرف نسّــاخ الكتابات، وأهمهــا نســخ القصــص والملاحــم البطوليــة، بالأمانة والحرص على الاستنســاخ من المصادر الأصلية القديمة بعد مطابقتهــا وتدقيقها[4]، فقــد اقتبــس البابليون كثيرا من المصطلحــات والمفــردات اللغوية الــتي عرفتها اللغة الســومرية، وأخذوا منها فيما يخــص الأدب الهيكل العام للقصــة، بيد أنهــم أضافوا لذلــك الهيكل «لحمــا ودما» على حد تعبير الأســتاذ فاضل عبدالواحــد علي، فظهرت نتيجة هذه الاضافــة، وجود أدب جديد في شــكله القديم ذي الأصــول العريقه[5].

لقــد أظهــرت الدراســات الحديثــة أن الكثــير مــن التآليــف الأدبية لاســيما القصص والملاحــم قد انتقلت الى الأقطــار المجــاورة وبعــض البلــدان البعيــدة كآســيا الصغــرى وبــلاد الشــام ومصــر وبــلاد اليونــان، إضافة الى أصقــاع بعيــدة في مناطق حضــارات جنــوب إفريقيا ومناطــق نهــر «مومبا»[6]، مما تــرك أوجه شــبه واضحة بين قصص بــلاد الرافدين والقصص التي دونت بلســان تلــك الأقوام، وذلك بحكم وقوع أغلب الممالك السياســية القديمة تحــت ســلطة الســلالات والامبراطوريات التي قامــت في بلاد الرافدين من ســومرية واكادية واشــورية، ثــم وفي وقــت لاحــق تأثــرت مجتمعــات وامبراطوريات أجنبيــة بالتراث العــراقي بعد وقــوع بــلاد الرافدين تحت

السيطرة الأجنبية، لاسيما الأدب وخصوصا القصص والملاحم البطولية عندما احتكت تلك الأقوام بمجتمع بلاد الرافدين في وقت السلم والحرب، ومن بين تلك الأقوام الأجنبية الخورية والحثية والفارسية واليونانية، والتي ترجمت بعض من قصص بلاد الرافدين الى لغاتها المحلية[7]. فلا عجب ان تنتقل شفاها او بلغات أقوام أخرى مجموعة من القصص والملاحم الرافدينية وتنشر الى ممالك وأمم وشعوب مختلفة متأثرة بأدب بلاد الرافدين بشكل خاص وبعض العادات والمعتقدات، ومن المرجح أن بعض القبائل والشعوب في افريقيا من بين تلك الشعوب التي تأثرت بأدب بلاد الرافدين ومعتقداتهم وعاداتهم.

إن أغلب المعتقدات الدينية القديمة لدى الشعوب الأفريقية ينسبها علماء الفكر الديني إلى التقليد، ويضعونها في دائرة ما أسموه بالأديان البدائية التي تقوم على السحر والمبالغة في التقديس حيث يلتقي فيها الاستدلال العقلي والمنطقي وإن البدائيين ينفرون أشد النفور من الإستدلال العقلي، كما يلاحظ أيضا أن هذا النفور لا يرجع إلى قصور أو عجز طبيعي في إدراكهم بل بالأحرى إلى مجموعة من العادات العقلية التي درجوا عليها من خلال طريقتهم في التفكير والتي قامت على أساس التساؤل عن معنى الحياة والوجود والعدم وما بعد الموت، كما عملت على وجود مظهر طقوسي فرضت به سيطرتها على نواحي الحياة المختلفة لتلتقي ثنائية الحياة والدين فالأشياء كلها مترابطة لأنها تقوم على الشعور العميق بوحدة الحياة ووحدة الأشياء كلها في عالم مقدس من خلال الاعتقاد بوجود قوى كامنة في بعض مظاهر الطبيعة تستوجب التقديس[8]. ومن الصعب أن تتخيل المجتمعات الأفريقية القديمة بدون اعتقاد في أي من أنواع الأرواح التي تساعد أو تعوق أعمالهم راضين بالسحر التمثيلي سلوكا وطريقا للتعبير عن ذلك الاعتقاد في أنواع القوى والطاقات الخارقة للطبيعة ويظهر التطبيق للمفاهيم الدينية والسحرية في القناع حيث يمثل مكان الروح، التي يعتقد فيها الأفريقي على اختلاف أنواعها من أرواح للقوى الطبيعية



2

(كالأرض، والضوء، والبرق، والشمس، والقمر والخ) أو أرواح لمؤسس القبيلة والجدود، أو أعضاء القبيلة، «فالأرواح هي تجسيد، وتشخيص للقوى التي يخشاها ويخافها، ولا يستطيع أن يدركها أو يصل إلى مستواها، لذا فهو يجسدها في صورة شبه إنسانية»[9]. ولا يختلف هذا المفهوم عن فكرة خوف الإنسان في عصور ما قبل التاريخ، من أشياء ليس بمقدوره فهمها، في حضارات الشرق الأدنى القديم، فكان عليه أن يجسدها على شكل آلهة مثل النجوم والرياح والمطر والشمس والقمر والخ[10].

ومن هذا المفهوم يتضح تحديد وتشخيص القوى الغير معلومة لدى الأفريقي والرافديني وأن الأعمال الفنية لديه، إنما هي أداة ووسيلة، لإشباع حاجاته النفسية وعلى هذا الأساس نشأ المفهوم الاعتقادي الخاص بجوانب من الحياة الاجتماعية والدينية في معتقد الإنسان وعاداته وأعرافه. وخير مثال يمكن من خلاله التعرف على أهم الممارسات الدينية والاجتماعية هي الأساطير والقصص والروايات الشفاهية وبعض الممارسات الباقية الى يومنا هذا، وفي مايلي اهم الافكار الخاصة بهذه المعتقدات التي ترتبط بشكل او بآخر بثقافة حضارة وادي الرافدين والتي حاولت رصدها للدلالة على متانة الترابط وعمق الصلة بين الشعوب



3

الافريقيــة في القــارة الســمراء ونظيراتهــا من الشــعوب العربية في القارة الآسـيوية التي اخترنا مــن بينها، حضارة من أعــرق حضــارات الشــرق الأدنى القديم.

فكرة الموت والبعث في النصوص الأدبية:

تربــط قبائــل «الناماكــوا» (namakwa) او «الهوتنتوت» (hotntoot) من خــلال آدابهم وفكرهم بين ولادة القمر في أول الشــهر وغيابه عنــد دخوله المحاق في آخــر الشــهر -والتي تحدث بشــكل مســتمر- مع فكرة البعــث والمــوت، أي أن فترة محــاق القمر ثــم بزوغه هي بمثابة موتــه وميلاده. ومع ترســخ هذه الفكــرة في أذهان القبائــل المذكــورة، فقــد أصبــح القمــر صديقــا حميما للإنســان، وهــو كذلك فعــلا خاصة عنــد القبائــل التي تقطــن الصحاري المكشــوفة كونــه ينير لهم عتمــة الليل ويجنبهــم حر الشــمس الملتهبــة ومايعانوه مــن حرارة في فصــل الصيــف[11]. ولأن الصديق يبوح بأســراره لصديقه فقــد أراد القمــر أن يفــشي ســر موتــه وبعثه للإنســان، واختــار الأرنــب لأن يبلــغ الرســالة لبــني البشــر لكــن الارنــب قلب المفهــوم عندما قال على لســان القمر «كما أنني أمــوت ولا أعود الى الحيــاة مرة أخــرى، فإنكم كذلك ســتموتون ولاتعــودون الى الحياة مرة أخــرى»[12].

وعندمــا رأى القمر الأرنــب مرة اخرى، طلــب منه ان يعيد ما قالــه للناس على لســانه، عرف القمــر انه حرّف الرســالة، فضربه القمر بعصى شقت شــفتيه، والى وقت قريب كانت قبائــل «الناماكوا» غاضبة مــن الأرنب لأنه ســلبهم الخلود علــى حد اعتقادهــم، كما أنهــم لايأكلون لحــم الأرانــب، واذا ما خالف شــخص منهــم وعرفوا أنه أكل لحم الأرنــب فإنه يبعد مــن القبيلة.

وفكرة البعــث والموت هــذه وارتباطهــا بالقمر نجدها أيضــا عنــد قبائــل «البوشــمان» (poshman) لكنها تعتقــد في أدبهــا المــدون أن القمــر قــد أبلغهم الرســالة بمضمونها الصحيح، لكن شــخصا لم يصــدق قول القمر وبــدأ يناقش الأمر مع القمــر عندما توفيــت والدته أمام ناظريــه في حين كان القمر يخبره أن أمه نائمــة وأن موتها مؤقت ليــس إلا، لكنــه أصر علــى موتها، فضربــه القمر وشق شــفتيه ومســخه على شــكل حيوان هو الأرنب[13].

إن فكــرة المــوت والبعث في الفكــر الرافديــني القديم يجســدها إلــه القمر أيضــا والذي يــأتي في المرتبــة الثالثة مــن بعــد الســماء والهــواء، وفيما يخــص اختفــاء القمر في نهايــة كل شــهر فقد عــدّ هــذا الاختفــاء بمثابة موت مؤقــت ليعقبــه بأيــام ولادة جديــدة وحيــاة أخــرى بعد الموت المؤقــت، حيث وردت إشــارات عديــدة تخص أيام

الاختفاء حددت في اليوم السادس والعشرين والسابع والعشرين والثامن والعشرين، وكان على المتعبدين ومن بينهم ملك البلاد ان يمتنعوا عن تقديم الصلوات والأدعية للقمر في هذه الأيام لانه في حالة اختفاء[14]، اما في اليوم الثلاثين من الشهر فقد خصص لتقديم القرابين الى معبد إله القمر والتضرع والدعاء له لكي يعود ويظهر ثانية، وعند ولادة القمر او بعثه من جديد فإن ذلك يعتبر عيدا رسميا خصص اليوم الأول من كل شهر فيه للاحتفال به وقد اطلقوا على هذا العيد اسم «ايش – ايش» (Esh – Esh)، والمعلومات المتوفرة عن الاحتفال بهذا العيد قد بدأت مع تكّون الحضارة خلال العصور التاريخية وقيام الممالك والدول في العراق القديم، وذلك في بداية الألف الثالث قبل الميلاد، إذ تم تحديد يوم واحد لهذا العيد[15]، بينما خصصت حكومة بابل في آخر عهود العراق السياسية في القرن السادس قبل الميلاد، ثمانية أيام للاحتفال بمولد القمر وبعثه للحياة من جديد[16]، وذلك لأن الأقوام القادمة من الجزيرة والتي استوطنت في بابل أو التي استقرت في أعالي الفرات، أعطت القمر مكانة مرموقة أكثر من باقي مجتمعات بلاد الرافدين لكونه صديق سكان الصحراء في الجزيرة العربية مثلما هو صديق لسكان الصحراء الذين حاول القمر منحهم الخلود في إفرقيا السمراء.

أما ما يخص نظرة الإسلام للقمر وظهوره واختفائه فقد خص القرآن القمر بعدد من الآيات باعتبار القمر من الظواهر الكونية الماثلة أمام العيون، إلا أنه جُعل مرجعا أساسيا لحساب الوقت وتنظيمه حيث يمكن من خلال متابعته ضبط الأيام والشهور والسنين وهو بذلك يكون وسيلة حسية لحساب العمر، أي بمفهوم يقترب بعض الشيء من ما ذكر في أدب الحضارات القديمة من خلال كونه يمنح الحياة والموت لبني البشر أي أنه يحسب عمرهم والوقت من ولادتهم الى موتهم، بيد ان الفائدة الحقيقية المرجوة من ظاهرة بزوغ القمر وتحول أشكاله من هلال الى نصف بدر ثم بدر وهكذا، كان لها مدلول واضح أجاب عنه القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الأَهِلَّةِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ﴾ سورة البقرة، آية: 189.



قصص خلق الإنسان من طين

تنتشر بين قبائل «الشلوك» (Shlook) التي تسكن النيل الأبيض، قصة في الأدب عن خلق الإنسان من طين، وتفسر القصة بطريقة بارعة اختلاف ألوان البشر المخلوقين من الطين بموجب لون التراب الذي صنعهم الإله منه، فالإله الخالق «جووك» (Jook) عزم على خلق البشر فتجول في أنحاء العالم، وعند مكان تواجد الجنس الأبيض البشرة وجد طين أبيض (تراب) نقي فصنع منه الإنسان ذا البشرة البيضاء، وعندما وصل الى مصر، شكّل من طمى الطين في النيل الناس ذوي البشرة البنية، وعندما وصل الى أرض «الشلوك» وجد فيها تربة سوداء فشكّل منها الناس ذوي البشرة السوداء[17].

وهـذا الامـر الخاص بخلـق الانسـان من طـين يكاد يكـون متطابقا تماما حتى مع المفهـوم اللغوي لكلمة طين في اللغـة العربيـة، فالمدلـول اللغـوي للطين هـو التراب المختلـط بالماء، ويسـمى بذلـك وإن زالت عنـه رطوبة المـاء، ومن معـاني الطين الوحـل وجمعه «أطيـان»[18]، و«الطينـة» هـي القطعة مـن الطين وتسـتخدم مجازا للدلالـة على الخلقـة والجبلـة فيقال فلان مـن الطينة الأولى وطينة الرجـل «خلقته وأصله»، أمّا «الطيّان» فهو صانـع الطـين، وحرفته تدعـى «الطيانة»[19].

وبالمقابـل نجـد في الـتراث والثقافـة الإفريقيـة لدى قبيلـة «الفانيـون»(Fanyon) الذيـن يسـكنون في غرب القـارة، يعتقدون ان الله خلق الانسـان على شـكل «سـحلية» مـن الطين ثـم وضعهـا في حوض فيـه ماء لمدة سـبعة ايـام، ثم قال له اخـرج من المـاء، فخرج على هيئة انسـان. وبنفـس المفهـوم الخاص بخلق الإنسـان مـن طـين، كانـت قبائـل غـرب إفريقيـا والقاطنـة في «توجولانـد» (Togoland)، والـتي تنتـمي إلى الزنـوج وتنتشـر الآن في جمهوريـة «تنجو»، نجد انهـا تعتقد إلى وقت قريب، ان الله يخلق الانسـان مـن الطين، فاذا تبقى قليل من الماء الذي فيه تراب سـكبه علـى الارض وخلق منه الأشـرار والعصاة من النـاس، أما الإنسـان الصالح فانـه يخلق من طينة جيـدة، كما تعتقد القبائـل المذكورة أن الله خلـق الرجـل ثم خلق المـرأة[20].

وفي الفكـر الرافديـني القديـم[21]، نجـد أن كلمة الطين ارتبطـت بالفكـر العـراقي القديم منـذ بواكـير النضوج الحضـاري علـى هـذه الارض خـلال الألف الرابـع قبل الميـلاد.وانعكـس ذلك بشـكل واضـح فيمـا ورد في أدب الملاحـم والأسـاطير الدينيـة، فمـن أولى المفاهيـم التي كانت تشـغل الفكر هو خلق الانسـان وأصـل الوجود[22]. وقد عـدّ العراقيـون القدمـاء الطـين المـادة الأولى التي خلق منها الإنسـان ويمثل هذا الاعتقـاد صدى الدعوات التوحيديـة والرسـالات السـماوية التي جاء بهـا الأنبياء والرسـل مـن عهد نـوح عليـه السـلام ومن جـاء بعده وبقيت تلـك الدعوات عالقة في أذهـان الأجيال اللاحقة. قـال تعالى:﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن سُلَالَةٍ مِّن طِينٍ﴾ سـورة المؤمنون، آية: **12**.

وخلـف لنـا البابليـون، الذيـن أسـهموا بنصيـب وافـر في بنـاء حضـارة بـلاد الرافديـن، أطـول قطعـة أدبيـة وأشـهرها وهـي المعروفـة بـ «إنومـا إلـش» (Enuma Elish) الـتي عرفـت بـين الباحثـين باسـم «قصـة الخليقـة البابليـة» وتتحـدث عـن نظـرة البابليـين إلى خلـق الكـون والإنسـان[23]، وتذكـر القصة أن سـبب خلـق الإنسـان ليحمـل مشـقة العمـل علـى الأرض وأعبائـه بـدلا مـن الآلهـة نفسـها فباركـت الآلهـة الفكـرة فقـررت خلقـه مـن دم أحـد الآلهـة الممـزوج بالطـين إذ جـيئ بالإلـه «كنكـو» فـذبح ومـزج دمـه بالطـين وخلـق منـه الإنسـان[24]، ونجـد الأسـطر التاليـة في قصـة للإلـه اينكـي (En.ki) يتحـدث فيهـا عـن خلـق الإنسـان مـن الطـين وكيـف أن الآلهـة هـي الـتي خلقتـه:

«امـزجي لب الطـين الموجـود في أعلـى الميـاه التي لا يسـبر غورها،

الصنّاع المهرة، سيجعلون الطين مختمرا،

وانت عليك ان تخلقي له الاضلاع،

«ننماخ» آلهة الارض ستعمل من فوقك،

آلهة الولادة ستقف إلى جانبك حينما تخلقين،

أماه! قدري مصيره (مصير المولود الجديد)،

«ننماخ» ستربط به ... الآلهة،

كانسان»[25].

يفهـم مـن خـلال مـاورد في النـص الأدبي لقصـة الخليقـة أن الطين كان المادة الأساسـية لخلق الإنسـان وأن مـا تصـوره العراقيـون في عمليـة الخلـق مـا هو إلا انعـكاس لواقع المجتمـع العراقي ومدى تأثـر ذلك المجتمع بالدعـوات التوحيديـة الأولى.

ويؤكـد كتـاب العهـد القديـم، كتـاب اليهـود المقـدس الـذي تؤلـف الأسـفار الخمسـة الأولى منـه بقايـا التـوراة، علـى لسـان الأنبيـاء والرسـل السـابقين للنـبي مـوسى عليـه السـلام، أن الله سـبحانه وتعـالى خلـق الانسـان مـن طـين[26]، وقـد وردت إشـارات عديـدة بهـذا الخصـوص



5

منها مـا ورد في (سـفر التكويـن - الإصحـاح الثـاني):

- «وجبـل الرب الالــه آدم ترابـا مــن الأرض ونفخ في أنفه»، «نسـمة حيـاة، فصـار آدم نفسـا حية»[27].
- وقد فسـر اسـم آدم بأنه مـن الأديـم أي الأرض لأنه مخلوق من تـراب الأرض[28].
- «وهكـذا فـإن الله خلـق آدم مـن تـراب ونفـخ فيه نسـمة الحياة فصـار آدم نفسـا حيـة»[29].

وفي القـرآن الكريم الذي هو ليس كتابـا تاريخيا هدفه سـرد القصص الأدبية والأحداث وبيـان تفاصيلها، بل إن ماجاء فيه من إشـارات موجزة، إنما جـاء للعبرة والموعظة ومنها خلق الانسـان من طين[30]. فقـد ورد ذكر المادة التي خلق منها الإنسـان بأكثر من صيغة منهـا الطين والتراب والصلصال اذ ورد ذكر الطين في الآيـات الكريمة الآتية:

- ﴿هُوَ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن طِينٍ ثُمَّ قَضَىٰ أَجَلًا﴾[31].
- ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن سُلَالَةٍ مِّن طِينٍ﴾[32].
- ﴿الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ وَبَدَأَ خَلْقَ الْإِنسَانِ مِن طِينٍ﴾[33].
- ﴿إِنَّا خَلَقْنَاهُم مِّن طِينٍ لَّازِبٍ﴾[34].

يلاحـظ في جميـع الإشـارات الـواردة ان الكلمـة المسـتخدمة للاشـارة إلى المـادة الأولى الـتي خلـق منهـا الانسـان هـي الطـين أو الـتراب في التـوراة، تمامـا كمـا هـي في المصـادر الأخـرى، إلا أنهـا تختلـف في القـران الكريـم، اذ وردت أكثـر مـن كلمـة للدلالـة علـى المـادة الـتي خلـق منهـا الإنسـان وإن كانـت جميعهـا تـؤدي المعـنى نفسـه.

إن مـا يلفـت الانتبـاه أن جميـع القصـص ذات العلاقـة بخلـق الانسـان مـن طـين والـوارد ذكرهـا في أدب بـلاد الرافديـن والعهـد القديـم والقـرآن الكريـم متشـابهة في الخطـوط العامـة والأساسـية وهـذا لـم يكـن مصادفـة بـل إن ذلـك يؤكـد تتابـع الرسـالات السـماوية وبعـث الأنبيـاء والرسـل ومعرفـة النـاس بقصـة خلـق الانسـان مـن طـين، إلا أن الأفـكار السـائدة الـتي كانـت قـد ابتعـدت عـن التوحيـد أضافـت اليهـا فيمـا بعـد القصـة عمـا ورد في القـران الكريـم وأن مـا ورد في المصـادر الأدبيـة الرافدينيـة والعهـد القديـم طـرأ عليهـا إضافـات وتحريفـات عـبر العصـور الطويلـة الـتي مـرت عليهـا حـتى وجـدت طريقهـا الى التدويـن فابتعـدت تدريجيـا عـن أصولهـا التاريخيـة وجـاءت وقـد اكتنفهـا الخيـال والاسـطورة وتمحـورت حـول معتقـدات القـوم الدينيـة وقـت تدوينهـا وكـادت صلتهـا تنقطـع عـن أصولهـا الأولى في حـين حفـظ لنـا القـرآن الكريـم بايجـاز شـديد الصـورة الحقيقيـة لتلـك القصـص[35].

قصص الطوفان

عن الطوفان نجد في الآداب الافريقية وتحديدا لدى قبيلة «ماساي» (masaiy) التي تقطن إحدى ولايات جنوب افريقيا، ذكرا في أساطيرها عن رجل مستقيم اسمه «تومباينوت» تزوج من امرأة تدعى «نايباندى» وولدت له ثلاث أولاد، ثم تزوج من أرملة أخيه التي تدعى «ناهابا - لوجوينجا» وولدت له ثلاث أبناء أيضا. وبعد إن كثر الفساد في الأرض وفي قبيلته بالذات قررت الألهة أن تهلك الجنس البشري ماعدا «تومباينوت» فأشفقت عليه الآلهه وأمرته أن يبني فلكا من الخشب وأن يركبه هو وزوجاته وأولاده الستة وأن يأخذ معه عددا من الحيوانات من كل صنف، وبعد أن بدأ الطوفان وركب الجميع في السفينة، سقط المطر بغزارة حتى أصبح الطوفان محققا وشاملا كل الارض. إثر ذلك بدأ المطر يخف، الى أن توقف، فأرسل «تومباينوت» حمامة لتتحقق من انحسار الماء وظهور اليابسة من جديد، فعادت اليه منهكة، ثم اطلق النسر بعد ان ربط بذيله رمحا، ثم بعد برهة من الوقت عاد النسر وعرف أن النسر قد حط على اليابسة وأنه أكل من جيفة شمّ رائحتها في الرمح. وبعد ذلك أدرك «تومباينوت» أن الطوفان قد انحسر فرست سفينته على ارض البراري ونزل الركاب[36].

وفي رواية أخرى مشابهة لقصة الطوفان السابقة، حكاها أحد المبشرين في افريقيا بمنطقة «سايسى» (saysa) عند نهر «مومبا» وعلى مقربة من بحيرة «روكوا» ذكر الراوي للمبشر انه سمعها من جده. وفحوى القصة لاتختلف عن سابقتها، إلا في التأكيد على أن رجل الطوفان قد حمل معه في السفينة كل أنواع الحبوب وكل صنف من الحيوانات، الذكر منه والأنثى. وعندما حدث الطوفان وغرقت الجبال فهلك من بقي على الأرض من الحيوانات والناس جميعا[37].

وفي المقابل نجد قصة الطوفان قد حدثت في أرض الرافدين وما ضمته في مصادرها الأدبية عن أخبار الطوفان التي وردت مدونه باللغة السومرية والاكدية وهي أقدم قصة عن الطوفان معروفة حتى الآن، وهذا ما عكسته الرقم الطينية التي دونت عليها أخبار الطوفان، ومن المعروف أن النص الأدبي قد دون بعد آلاف السنين من وقت حدوث الفيضان، اذ يذكر الملك «جلجامش» في ملحمته الشهيرة والتي حملت اسمه ان الطوفان قد حدث قبله بكثير وأن القصة سمعها من جده «اوتونابشتم» الذي حكى له قصة الطوفان، ومن المعروف أن تاريخ حكم الملك «جلجامش» حاكم مدينة الوركاء كان في حدود **2700** ق.م ثم حدث وأن حذف منها وأضيف إليها الشيء الكثير بما ينسجم وافكار القوم، على مر العصور وباختلاف الألسن، إلا أن الخطوط الرئيسة ظلت واضحة فيها رغم انتشارها في أصقاع الدنيا الكبيرة والبعيدة عن ارض الرافدين. إذ نجد في أحداث قصة الطوفان الرافدينية أن بطل القصة اسمه «اوتو- نابشتم» (*utu-napishtim*) والذي يعني اسمه «الذي منح الحياة من قبل الاله». وقد وردت الأحداث مدونة على رقم طيني لكاتب بابلي، وتكررت القصة في أكثر من عصر وعلى يد اكثر من كاتب، اذ يقول الكاتب البابلي واصفا بداية الطوفان:

«رعد يشق عنان السماء، أعاصير مدمرة تعصف وتزمجر، مثل «نهيق حمار الوحش»، فيضان عارم تخور مياهه مثلما «يخور الثور»، ظلام حالك ودمار في كل مكان، حتى أن الألهة نفسها تراجعت مذعورة الى أقصى السماوات»[38].

ومن الجدير بالذكر أن الوصف أعلاه يتطابق مع ما جاء في وصف الطوفان في الأساطير الافريقية، كما تتطابق أغلب المعلومات الأخرى ومنها على سبيل المثال ان رجل الطوفان «اوتونابشتم» قد أمره الاله أن يحمل في السفينة بذرة كل المخلوقات الحية، واستمرت الحال على هذا المنوال سبعة ايام وسبع ليالي، حتى جاء الطوفان على كل من في الارض من البشر والحيوانات إلا من كان على ظهر السفينة[39]. ثم استقرت السفينة على جبل، وقبل ذلك أرسل رجل الطوفان ليستقصي عن انحسار المياه وانتهاء الطوفان، من خلال إرساله لأنواع من الطيور فان وجدت مهبطا لن تعود وان لم تجد فانها ستعود للسفينة حتما، وأول هذه الطيور هو الحمامة، كما في الرواية الإفريقية تماما، ثم أخيرا اطلق اوتونابشتم الغراب، وعندما رأى الغراب أن المياه

انحسـرت اكل وحـام ونعق ولـم يرجـع[40]، بينمـا ذكرت الأسـطورة الإفريقية ان «تومباينوت» أرسـل نسرا فأكل وايقـن الرجـلان أن الطوفان قد انحسـر بهـذه الدلالة.

إن الأدلـة الأثريـة الماديـة والكتابيـة عـن حدوث الطوفـان تتابع تترى، ولعل السـير «جيمس فريزر» الذي ألـف مخطوطتـه التي بـين أيدينا منـذ حوالي قـرن من الزمـن (1918) رغـم حداثـة التأريخ القريب بالنسـبة إلينـا والبعيد جـدا عن تاريـخ أحداث الطوفـان، يفيدنا في حقيقة تاريخيـة واقعية يرويها لنـا صاحب المخطوط الـذي عـاش مابـين (1854 – 1941) يؤكد فيهـا أخبار الطوفان ومكان رسـو السـفينة إذ يقول:

«أمـا الفلك الذي اسـتقر عند جبـال «أرمينيا» فلايزال جـزء منـه مطروحا على هـذه الجبال حـتى اليوم، ومـازال بعـض النـاس يزيلون عنه القار ويسـتخدمونه في تعاويذهم»[41].

أمـا في النـص القـرآني الكريـم فقـد أشـير الى سـيدنا نـوح عليـه السـلام والى حادثـة الطوفـان في أكـثر مـن أربعـين موضعـا في القرآن الكريـم، ففـي سـور الأعـراف وهـود والمؤمنـون والأنبيـاء والشـعراء والعنكبـوت والصافـات والقمر نجـد ذكـرا لقصـة الطوفـان[42]، والقـرآن الكريـم لا يعطينـا عـن الطوفـان روايـة متصلـة تقـع في سـطور وصفحـات متتاليـة مـن القـرآن الكريـم مـن بدايـة الرواية حـتى نهـايتها بل تتناثر الأخبـار بشـأن الطوفـان كمـا تتناثـر بشـأن غـيره مـن قصـص القـرآن في مواضـع متفرقـة وفي سـور متعـددة والفلـك وسـيلة للنجـاة مـن الطوفـان، ولحفـظ بـذور الحيـاة السـليمة لكـي يعـاد بذرهـا مـن جديـد، وقـد شـاء الله أن يصنـع نـوح الفلـك بيـده، لأنـه لابـد للإنسـان مـن الأخـذ بالأسـباب والوسـائل، وبـذل آخـر مـا في طوقـه[43]، وبذلـك تكـون الفكـرة العامـة لقصـة الطوفـان في أدب وتـراث الشـعوب الإفريقيـة تتطابـق مـن حيـث الهـدف والمبدأ مـع مـا ورد في نصوص الآيات الكريمـة في القـرآن المجيـد.

شعائر عقد معاهدات السلام

هناك عـادات وتقاليد وأعراف تتبعهـا بعض القبائل في إفريقيـا فيما يخص عقد الصلح أو معاهدات السـلام، تتشـابه الى حـد مـا مـع شـعائر البـلاط الملكـي في بلاد الرافديـن خصوصـا في البـلاط الآشـوري[44]، اذ تطلعنـا الروايـات أن زعيـم قبيلـة «بارولـونغ» في وسـط إفريقيـا إذا أراد أن يعقـد حلفـا مع قبيلـة أخرى، فأنهـم يأخذون معـدة ثور ويثقبونهـا، ثم يزحف الزعيمـان مـن خـلال فتحة المعـدة واحـدا تلو الآخر، بعدهـا يعلنـان أنهما أصبحـا واحدا.

وتتبـع قبيلـة «بتسـوانا» نفـس النهـج في مـا اذا عقـدت حلفـا مـع قبيلـة أخرى حيـث يعمـدون الى ذبح حيوان ويمسـك الطرفـان المتعاهدان ببعض أجـزاء أمعاء ذلك الحيوان، ويقسـمان علـى التعاهد، ويذكـر «السـير فريـزر» أنه شـهد مثل هـذا التقليـد بقولـه «أقيمـت مثـل هـذه الشـعائر عندمـا كنـت في قبيلة «شوشـنج»[45].



إن التفسـير المنطقـي لهـذه الشـعيرة، هـو أن الجـزاء الـذي يصيـب مـن يرجـع عـن عهـده، بـأن يقطـع مثـل الذبيحـة وأن مصيره هـو القتـل لامحالـة، ومـن بـين ذلك نجد أقوالا عند قبائل مثـل «الواتشـاجا» والـتي تصـرح أثنـاء تأدية شـعائر الصلـح بالقـول: «لكـي لانشـق إلى نصفـين كمـا يشـق ذلـك


7

الجدي»، ونفس الشيء تقوله قبيلة «ناندي» اذ تذبح كلبا وتشطره الى نصفين وتقول «ليقتل من ينقض العهد مثل هذا الكلب»[46]. أما قبائل «الاومبيون» وهم شعب كان يسكن دلتا نهر النيجر، فقد عرف عنهم أنهم يجلبون شاة بحضور الكاهن ويشقونها إلى نصفين ويقولون «ليشق جسد من يشن الحرب على القبيلة الأخرى كما يشق جسد الشاة»[47].

وعند الأشوريين نجد أن مغزى ودلالة ما ذكرناه سابقا لدى بعض القبائل الإفريقية وصلنا مدونا على الرقم الطينية منذ اكثر من أربعة آلاف عام، حيث أشارت الكتابات المسمارية الى أن إبرام المعاهدات كان يرافقها بعض الطقوس والمراسيم، لإضفاء نوع من القدسية على الاتفاق ومن المتوقع أن تكون هذه الطقوس عبارة عن أعمال يقوم بها المتعاهدون من الملوك أو من ينوب عنهما تتعلق بذبح حيوان كأن يكون كبشا او القيام بحركات رمزية تتمثل بمسك رداء الملك القوي او لمس الحنجرة، ومثل هذه الحركات والأعمال وجدناها في محل استعراضنا لعادات بعض القبائل الافريقية في وقت سن المعاهدات، اما في بلاد الرافدين فلنا في المعاهدة التي عقدها الملك الأشوري «آشور نراري الخامس» (754-745 ق.م) مع الحاكم «ماتع - ايلو» امير مدينة «أرواد» على الساحل السوري، خير شاهد ودليل. وتعد المعاهدة من أقدم المعاهدات التي وصلتنا بصيغتها الأصلية[48]، يرد في النص أن كبشا قد ذبح بالمناسبة ويصف النص المراسم الخاصة بالذبح بالقول:

«إن هذا الكبش لم يؤخذ من القطيع بقصد تقديمه للتضحية ولا من أجل الالهة عشتار، وإنما أحضر لكي يقسم «ماتع - ايلو» على ولائه للملك «آشور نراري الخامس»، فإذا حنث بيمينه فإن مصيره سيكون كمصير هذا الكبش»[49].

ثم يعدد النص أجزاء الكبش ويذكر أن هذا الجزء من الكبش كأن يكون اليد أو الساق أو الكتف، ليس جزء يعود الى الكبش بل إنه لـ«ماتع - ايلو». ويختم الملك الأشوري النص بالطلب من الإله «سين» إله القمر أن يبتلي حاكم مدينة أرواد وشعبه وأبناؤه وموظفوه اذا ما حنثو بالاتفاق بالاتي:

«فعسى ان يكسو الإله سين، ماتع - ايلو وأبناءه وموظفيه وشعب بلاده بالجذام كالرداء يغطي أجسامهم فيهيموا على أوجههم في العراء وعسى أن لا يرحمهم»[50].

الخاتمة والاستنتاج

إذا صرفنا النظر عن أهمية النصوص الأدبية في حد ذاتها بوصفها سجلا للحوادث والكوارث التي قضت على الجنس البشري كله على وجه التقريب. فإنها من جانب آخر لا تزال تستحق الدراسة لاحتوائها على سؤال عام يناقشه الانثروبولجيون مناقشة جادة تستحق الدراسة.

والسؤال هو، كيف يمكننا أن نفسر أوجه التشابهات الكثيرة والقوية بين معتقدات الأجناس المختلفة وعاداتها التي تسكن في بقاع مختلفة ومتفرقة ومتباعدة في أنحاء العالم؟

فهل يرجع ذلك التشابه إلى انتقال المعتقدات والعادات من جنس إلى جنس بشري آخر، عن طريق الاتصال المباشر فيما بينهم أم عن طريق الاتصال غير المباشر، أو ربما أن هذه المؤثرات والمعتقدات المتشابهة نشأت مستقلة عند كثير من الأجناس، نتيجة تماثل الفكر البشري في ظروف فكرية متشابهة ؟.

والرأي الذي نعتقد به أن كلا الوجهتين قد عملت بقوة، وعلى نطاق واسع لإيجاد هذا التشابه الملحوظ بين عادات الأجناس البشرية المختلفة وتقاليدها، وبتعبير آخر نقول «إن كثيرا من وجوه التشابه يمكن أن تفسر من هذه المؤثرات والمعتقدات مع تغيّر اثناء النقل، أو من المحتمل أن وجوه التشابهات هذه يمكن أن تفسر بأنها نشأت مستقلة نتيجة لتماثل حركة التفكير في العقل البشري».

ومهما تكن النتيجة التي يمكن أن نتوقعها فان المغزى الحقيقي، هو أن الانسان القديم وان قطعّت بين أماكن استيطانه الصحاري والبحار فان عمق الترابط والحوار الثقافي لابد أن يطوي كل هذه المسافات لتحل الألفة والوئام محل التناحر والخصام في حوار جاد وصريح يعيد للأذهان ما كان عليه الأجداد من حس ثقافي متلهف لمعرفة القصص والبطولات مستمدين منها العزم، نحو غد ومستقبل أفضل وما أحوجنا اليوم إلى مثل هذا التلاحم في البناء الثقافي والحضاري والذي حاولنا أن نجسده في ورقتنا هذه في زمن ولى وانتهى بيد أن عبقه لا يزال حاضرا ومحفورا في ذاكرة الأجيال.

الهوامش

1. يوري، كبيشانف، الحضارات الإفريقية: التشكل والنموّ-إفريقيا: التراث الثقافي والعصر، موسكو، 1985م، ترجمة، نوفل عليّ نيوف، مجلة طلية الدعوة الإسلامية، عدد8، 1991م، طرابلس، ليبيا.
2. الدباغ، تقي، الفكر الديني القديم، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992، ص264.
3. هاري ساكز، قوة آشور، ترجمة عامر سليمان، منشورات مجمع العلمي العراقي، بغداد، 1999، ص396.
4. سليمان، عامر، العراق في التاريخ القديم – موجز التاريخ الحضاري ، الجزء الثاني، دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل، 1993، ص 394 – 395 .
5. علي، فاضل عبدالواحد، الادب، حضارة العراق، ج1، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985، ص324.
6. التُركي، قصي منصور عبدالكريم، جوانب من الجذور الحضارية لاساطير بلاد الرافدين وأثرها في الثقافة الافريقية القديمة، مجلة دراسات تاريخية، العدد الاول، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلمية، الجزائر، ديسمبر، 2013، ص26.
7. سليمان، عامر، العراق في التاريخ القديم، مصدر سابق، ص 394 – 395
8. عيسى، محمد علي، الجذور التاريخية لسكان المغرب الق، دار الاصالة والمعاصرة، بنغازي- ليبيا، 2009، ص53.
9. محفوظ، عصام، الرمز في القناع الأفريقي، نوفمبر 2008، موقع رؤى تشكيلية، على الرابط التالي:
 – http://essammahfouz.maktoobblog.com
10. لمزيد من المعلومات حول معتقدات إنسان بلاد الرافدين في عصور ما قبل التاريخ وكيف نشأ الدين ينظر: رشيد، فوزي، الديانة، حضارة العراق، ج2، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 1985.
11. الهيتي، قصي منصور عبدالكريم، عبادة الاله سين (اله القمر) في حضارة بلاد الرافدين، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، قسم الاثار، 1995، ص48.
12. السير جيمس فريزر، الفلكلور في العهد القديم، مصدر سابق ، ص 55.
13. نفس المصدر والصفحة.
14. Langdon S, Babylonian Menologies and the Semitic Calendars, London, 1935, p.80.
15. قصي منصور عبدالكريم الهيتي ، مصدر سابق، ص ص 74 – 77.
16. The Chicago Assyrian Dictionary, Chicago, 1956 ff (=CAD), E, p.373.
17. السير جيمس فريزر، الفلكلور في العهد القديم، ترجمة نبيلة ابراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص40.
18. مصطفى والزيات، ابراهيم واحمد حسن، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط ، جـ2 طهران ، ب ت، ص58.
19. ابن منظور، ابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب ، م13 ، ط3 ، بيروت، 1994م ، ص270.



المقاربة الأنثروبولوجية للوشم الأفريقي

في الروايات السعودية

أ. رضوان أديوالي تيجاني - كاتب من نيجيريا

المقاربة الأنثروبولوجية للأدب:

إن الأدب بما يتضمن من الأجناس الشعرية والنثرية، من أشكال الأدب المكتوبة، وأنواعه الشفاهية، وما تحتوي هذه الأنواع من الأدب الشعبي كالسّيرة الشعبية، والأسطورة، والحكاية الشعبية، والأغاني الشعبية، والأمثال، كلها لا تتبلور في شكله العام إلا من خلال نافذة الثقافة والمجتمع الذي أنتج فيهما، فتلقى في الأدب، «عناصر تاريخية، وعناصر نفسية، وعناصر جغرافية، وعناصر اجتماعية أحيانا في نفس الصفحة، فإذا بك تتحول وأنت تقرأ هذه الصفحة، إلى مؤرخ وجغرافي ومحلّل نفسيّ أو نفسانيّ وعالم اجتماع»[1]، والسمة البارزة - غالبا- على هذه العناصر كلها أنها السائدة في العصر الذي أنتجت فيه، فالأدب في المقام الأول وثيقة انعكاسية للثقافة ومستودع حضارة وعلوم ومجتمع عصره.

والأنثروبولوجيا في عملها تعتمد بشكلٍ أساسٍ على العناية بالثقافة والمجتمع، مستهدفًا قراءة ورصد الظواهر السائدة في الثقافة والمجتمع، معتمدا على آلية الوصف (الأثنوغرافيا) وتفسير هذه الظواهر، ثم تحليلها، وقد استعانت مؤخرا بآليات الأنثروبولوجيا التأويلية الرمزية، وهي إحدى الآليات المنهجية التي بها تُستقرأ ظواهر الأنثروبولوجيا الثقافية والاجتماعية، منطلقة من الازدواج الدّلالي للرمز؛ بحيث يكون أحدهما معلنًا والآخر مضمرًا؛ أي أنّ الدلالة المضمرة تكون عادةً لا شعورية بالنسبة للمؤلف وكذلك في اللاوعي بالنسبة للقارئ، وهذا ما يستلزم وجود تفكير معمّق بغية استخراج الدلالات المضمرة لهذه الأنساق الثقافية من خلال الخطاب الأدبي[2].

انفتاح الروايات السعودية

لعل انفتاح الروايات السعودية على القضايا الإنسانية الكبرى من حيث تصويرها مجتمع الآخر؛ حياة الناس فيه، واهتماماتهم إلى غير ذلك مما يعكس علاقة هذا الآخر بالمجتمع السعودي بشكل مباشر أو ضمني، ولعل من أهم المرجعيات المساعدة على انفتاح الروايات السعودية التحولات الثقافية التي شهدتها السعودية من خلال انتاجاتها الإبداعية وغيرها.

إن أية ثقافة في تعبيرها عن الرؤى غالبا ما تنطبق من تمثيل ذاتها، ثم تنطلق منه إلى تمثيل الآخر؛ فـ«لا تخلو ثقافة من الثقافات من تمثيل للذات أو للآخر، فالتمثيل هو الذي يعطي للجماعة صورة ما عن نفسها وعن الآخر، وهو الذي يصنع لهذه الجماعة معادلا لما يسميه بول ريكور بـ«الهوية السردية» للجماعة، أن تمثّل بالمعنى المسرحي يعني أن تتقمص الدور وتتصدّر المشهد وتفرض حضورك على الآخرين، وأن تمثّل بالمعنى النّيابي هو أن تتحمّل مسؤولية النطق بالنّيابة عن الآخرين الممثَّلين، وهو وضعية لم تبلغها الثقافة العربية إلا مع ظهور الإسلام الذي دفع ثقافة العرب إلى الواجهة، وأتاح لها إمكانية التوسّع والامتداد في بقاع العالم الوسيط، كما وفّر لها إمكانية كبيرة لاحتضان الآخرين المختلفين واستيعاب ثقافاتهم المتنوعة»[3].

وهذا يعني أن أية ثقافة تتطلب درجة عالية من النضج والوعي الذاتي لكي ترتقي إلى مرحلة المستكشف والمتبصر لثقافة الغير، وهي مرحلة مهمة لأية ثقافة؛ فاستكشاف ثقافة الآخر يساعد على فهم ثقافة الذات، بل إن هذه العملية تعدّ محورا أساسيا لبلورة مفهوم الذات ثقافيا، واستجلاء هوية المستكشِف بالاطلاع على ثقافة الآخر، ثم إصدار آراء وأحكام حول هذه الثقافة.

لقد استطاعت الثقافة السعودية أن توجد لنفسها من خلال رواياتها الأدبية والفنية عن الآخرين وثقافاتهم معنى التمثيل بمفهوميه؛ المسرحي في تقمص دور الآخر، والنيابي في الحديث على لسان الآخر، ليرى كما يرى الآخر، ويتحدث كما يتحدث، وهذا ما يُعنى هنا بالتحولات الثقافية، بحيث استطاعت أن تتحول من ثقافة الذات داخليا إلى فهم واستيعاب ثقافة الآخر عالميا، ثم تصوير هذا الآخر تصويرا إن لم يكن دقيقا فيقترب منه، وذلك على غرار تفوقها في تصوير ذاتها.

والملاحظ أن هذا التمثيل محكوم بآلية الجذب والدمج والاحتضان، وهي التي توفّرت في هذه الثقافة بفضل الإسلام واعتماده على مبادئ عالمية تبشّر برسالة توحيدية، تهدف إلى هداية الناس أجمعين، ومن شأن هذه الآلية أن تخلق هوية ثقافية منفتحة ومتسامحة، وتؤدي إلى انفتاح الهوية على الآخر واستيعابه استيعابا يرمي إلى تحقيق تلك المعادلة الصعبة والمتمثلة في معايشة الاختلاف في المساواة أو المساواة والتعايش السلمي مع الاختلاف والمغايرة لا استيعاب إخضاع وهيمنة[4].

أفريقيا في هذه الدراسة

المقصود بأفريقيا عند إطلاقها تلك القارة التي تبلغ مساحتها (30.2 مليون كيلومتر مربع)، وتعدّ «ثاني قارات العالم من حيث الحجم»[5]، التي يبلغ عدد سكانها مليار نسمة وفقاً لتقديرات 2009، وتتكون من 61 إقليماً، و 54 دولةً، وتَحُدُّ القارة من الشمال البحرَ المتوسط، ومن الشمال الشرقي تحدّها قناةُ السويس والبحر الأحمر، ومن الجنوب الشرقي والشرق المحيط الهندي، ومن الغرب المحيط الأطلسي[6].

وتشتمل هذه القارة على مجموعة أعراق، بناءً على ذلك يمكن تقسيم هذه القارة نظراً للتقسيم الذي يعتبر الصحراء الكبرى حداً فاصلاً «إلى قسمين مختلفين كل الاختلاف؛ قسم يقع شمالها ويسمّون (أفريقيا العربية الإسلامية)، وآخر يقع جنوبها ويسمون (أفريقيا جنوب الصحراء- Africa South of the Sahara)[7]»[8]، على أن المعنيّ بأفريقيا هنا هو هذا الأخير.

تعريف موجز بنماذج من الروايات المختارة:

ستستعين الدراسة لإنجاز أهداف هذه الدراسة، وتصوير الوشم الأفريقي كما عكستها الروايات السعودية بثلاث روايات سعودية هي:

1. رواية ميمونة: للروائي محمود إبراهيم تراوري، صدرت عن منشورات دائرة الثقافة والإعلام سنة 2002م، طبعت بعد ذلك من دار مدى للنشر سنة 2007م.

- صوّرت الرواية معاناة عائلة إفريقية ذاقت الأمرّين في رحلتها من موطنها الأصلي، فاغتربت وهجرت خلاصا مما تعيشه من ظلم واستبداد المستعمر من جانب، ورغبة في مجاورة بيت الله الحرام من جانب آخر.

2. رواية فخاخ الرائحة: صدرت للروائي يوسف المحيميد عن دار رياض الريس للكتب والنشر، والطبعة الثانية من الدار نفسها سنة 2006م، وقد تُرجمت الرواية إلى اللغة الإنكليزية والفرنسية؛ جاء عنوانها في اللغة الإنجليزية تحت مسمى (Wolves of the Crescent Moon) أصدرها دار (Penguin Books) للمترجم أنتوني كالدربانك (Anthony Calderbank)، في 18 ديسمبر 2007[9]، بينما أتت الترجمة الفرنسية بعنوان (Loin de cet enfer) يقابلها في العربية (بعيدا عن هذا الجحيم) ترجمها إيمانويل فارليت (Emmanuel Varlet) ونشرها (Actes Sud edition)، في 27 يونيو 2007[10].

- حشدت الرواية مجموعة من الشخصيات التي عانت من عقد حياتية مختلفة، لكن توحّدت همومها – تقريبًا – في نقصٍ أو تشويهٍ في خِلقتها لغير عامل طبيعي، فطرّاد مقطوع الأذن، و ناصر مفقوء العين، والعم توفيق رقيق أسود مخصي؛ فالروائي بذلك «يقيم تواشجًا وتواصلًا بين المنفيين، وتسلطًا متتابعًا ومتآزرًا من عالمهم الذي يغتالهم ليستعبدهم، وينفيهم ليبرأ من الالتصاق بنفيهم»[11].

3. رواية سماء فوق أفريقيا: رواية «سماء فوق أفريقيا» لعلي الشدوي، وقد طُبعت الرواية مرتين عن دار طوى للنشر، الطبعة الأولى سنة 2007، والثانية سنة 2013.

- وتدور أحداث الرواية عن مسافر أبيض البشرة متجها إلى مدينة (بلبلة) الجيبوتية، أغدق في وصف كل ما تقع عليه عيناه في رحلته تلك، تقاسيم وجوه الناس، همومهم، ملامحهم، المدينة وأشكال الثقافات والعادات، الفن والوشم، المساكن، الأسواق، التجمّعات، والطقوس الدينية، من غير أن يضنّ بإيجاد تفسيرات وتحليلات لما يقع عليه قلمه في كل ظاهرة من هذه الظواهر.



في مفهوم الوشم والشلخ

لعل من الأجدر الابتداء بتحديد إطار مفهوم الوشم وما قد يشاركه في الدلالة في مدونات الدراسة كـ«الشلخ» وغيره مما كان ممارساً لدى الأفارقة بإضفاء دلالاتٍ خاصة عليها.

لقد أتى المفهوم اللغوي لكلمة الوشم بأنه: العلامات التي تظهر بإحداث النتوء في الجلد، أو التأثير فيه بالنقش أو الغرز بإبرةٍ ونحوها[12]، قال (ابن دريد): «الوشم شيءٌ كانت النساء تعمله في الجاهلية يغرزن أيديهن بالإبر ثم يحشونها بالنيل أو النؤور»[13].

وقد جاء مفهومه الاصطلاحي بأنه «عملية تتم على عضو أو أكثر من أعضاء الجسد الإنساني والحيواني بوساطة التلوين الثابت والتلوين القابل للامحاء، بوساطة الغرز في الوشم الثابت، والنّقش والتخضيب في الوشم القابل للامحاء»[14].

يظهر هذا التعريف تنوّع الوشم إلى نوعين؛ أحدهما ما يسعى إلى غرزه تحت الجلد بواسطة إبرٍ وأدواتٍ أخرى، فيثبت تحت الجلد ما بقي صاحبه على وجه الأرض، وهذا النوع هو المراد من الوشم في هذه الدراسة؛ إذ إنه النوع الأكثر ممارسةً في الثقافة الأفريقية وتاريخها. أما النوع الثاني فهو أقرب إلى الرسم بالحناء أو الأدوات الأخرى التي يمكن إزالته بالسهولة إذا رغب عنه صاحبه.

أما الشّلخ فقد يكون من الصعوبة التماس تعريف صريح يمكن إسقاطه على الممارسة الأفريقية التي يُعنى بها: تلك «الخطوط المرسومة على الخدود من أثر الفصد بالموس، ولا يشمل هذا المفهوم العلامات الموسومة على الجباه، أو العلامات الناتجة عن الكي بالنار أو بعض المواد المحرقة على الوجه»[15]، فلم تعِ الثقافة العربية هذه الممارسة الأفريقية، وإن كانت ثمة مراجعُ عربيةٌ أطلقت على هذه الممارسة «الشلخ»، على أنها قد يُعنى بها شلخ اللحم، وهو «شق بالطول والعرض، وشلخه بالسيف هبره»[16]، والهبر بالسيف (قطعٌ في الشّيء وتقطُّع)[17]، «قال الصّاغانيّ: هو اسمٌ من هَبَر، أيّ قَطَع»[18]، «ويقال هبر له من اللحم هبرة قطع له قطعة وهبره بالسيف قطعه به»[19].

فسواء أكان الشلخ نبرا بالسيف أو هبرا به، فقد يمكن الحكم على إصابة استخدام الكلمة، وانطباق دلالتها على المفهوم الذي يراد سحبه على الكلمة؛ ذلك أن الممارسة الأفريقية التي يطلق عليها «الشلخ» تؤدي إلى قطع في جلد إنسانٍ من أي موضع من مواضع في جسمه، وهذا القطع قد يكون بالطول أو العرض أو بهما معاً، بأداة قطع حادة كالسيف، ينتج عنه بعد التئامه نتوءٌ أو بروزٌ في الجرح أو حافتيه.

حضور الوشم الأفريقي في الروايات السعودية

من الروايات التي ورد فيها الوشم رواية «سماء فوق أفريقيا»، ولم يُسع فيها إلى عكس الوشم كظاهرةٍ ثقافيةٍ أفريقيةٍ قديمةٍ، أو باعتبارها إحدى التقاليد الأفريقية الموغلة في القدم، والتي كانت تمارس باعتبارها انعكاسًا للرؤى الطبيعية لما كان يشاهده الأفريقي حوله، هذا باعتبار الوشم من الموروثات الشعبية القديمة التي تداولتها المجتمعات على مرّ السنين، وجزءًا من حياة الناس اليومية، بل عكست الرواية ظاهرة الوشم كظاهرةٍ خاصةٍ بعصاباتٍ وتنظيماتٍ خاصةٍ، وهذا ما تؤكّده التأويلات التي انطلقت منها الرواية:

«كل من تحدثت معهم عن هذه الوشوم، يؤلفون عنها حكايات بطريقتهم الخاصة، لكن الروايات التي وثقت فيها هي أن أغلب الموشومين ينتمون إلى كوادر حزبية دنيا، وتنظيمات سرية، فعندما انهارت السلطة المركزية في الصومال، وقامت الحرب الأهلية تزايد اللاجئون، وبدؤوا يستخدمون الوشم والرسم للتعبير عن انتماءاتهم السياسية وإظهار العودة»[20].

فاعتبرت الرواية الوشم وسيلةً من وسائل إظهار الولاء لعصاباتٍ أو انتماءاتٍ حزبيةٍ، أو تنظيماتٍ إجراميةٍ، وهذا الذي تعكسه الرواية قد يكون جانبًا من جوانب تسليط الضوء على تلك الممارسة حديثًا، وخاصةً في مجتمع معيّن من المجتمعات الأفريقية المتعدّدة.



وإلى جانب الرؤية الحديثة التي انطلقت منها الرواية، فقد عكست كذلك بعض الممارسات التي تصاحب عملية الوشم، واستحضار بعض الوظائف التي تؤديها في هذا المجتمع:

«مثلما سمعت، ترسم هذه الوشوم والرسومات في حي بلبلة وبأدوات بدائية: مسامير وأسياخ مدببّة وحواف زنك مستعمل، أما الحبر فيحصلون عليه بحرق أحذيتهم، وخلط ما ينتج عن احتراقها ببولهم، ولكي يتجنبوا تحولها إلى جروح عميقة يقرؤون عليها بعض الطلاسم العفرية»[21].

لعل من أبرز الوظائف التي تذكر للوشم الوظيفة السحرية، والتي قد تتمثل في مستويات، كحماية الإنسان من روح القتيل، وفي اعتباره تعويذةً ورقيةً تجلب المنافع وتدفع عن الإنسان العين الشريرة[22]، ولعل مما يساند الوشم على تأدية هذه الوظيفة غالبًا الطلاسم التي تصاحب إنجاز هذه الممارسة، فليس مقتصرًا على حمايتها من الجروح فقط - كما تؤوّلها الرواية -، وإنما تشملها وغيرها مما ارتبط بها من المعتقدات منها الحماية من الشر وضروبه.

وقد استحضرت الرواية أشكال بعض هذه الوشوم بالوصف:

- «فهناك المزيد من الأشكال، تحملها الأجساد التي أحاطت بي: رجلٌ في أواخر العقد الرابع من العمر وشم على ذراعه أفعىً منطويةً على ذاتها، وآخر وشم نجمتين على كفه اليمنى، وثالث وشم على ذراعه شبكةً يحملها طائر، ورابع وشم عينا على جبهته، أما الوشم الذي آذى عيني أكثر من غيره فهو أذن رسمت بدلًا من أذنٍ مقطوعةٍ»[23].

ليس الغرض الأساسي هنا تقديم تأويل يعتبر الأصوب من جميع جوانبه لهذه الوشوم المستحضرة، وإنما السعي للوقوف على الوظيفة التي تؤديها الوشوم في حياة مجتمعاتها، والفلسفة المؤطرة للرسالة المشفّرة التي تحملها في طياتها؛ فالحقيقة أن «الوشم واحدٌ، والتأويلات لا تحصى، كأنه كتابةٌ تتولد معانيها بتعدد قراءاتها وليس بالضرورة أن تلتقي تلك التأويلات مع قصد صاحب الوشم، تمامًا كما أنه من الحتمي أن لا تلتقي قراءة نصٍ إبداعيٍّ ما مع مقاصد صاحبه»[24].

فقد يتضمّن هذا الوصف للوشوم وظائف متعددة؛ سحرية، أو دينية، أو اجتماعية أو تزيينية، لكن تركيز الرواية على الوشم الأخير: «أما الوشم الذي آذى عيني أكثر من غيره فهو أذن رسمت بدلًا من أذنٍ مقطوعةٍ»[25]، قد يعكس تصوير الأبعاد النفسية التي قد يحملها الوشم كوظيفةٍ إضافيةٍ ذات مرامٍ أبعد مما قد تؤديها الوظائف الأخرى المذكورة، ويؤيد السياق الذي استحضرت فيه الروايةُ هذا الوشم ماهية هذه الوظيفة النفسية؛ حيث أدت هذه الوشوم إلى اعتبارها دوافع محفّزة لحامليها بإظهار منطويات عُقدهم النفسية في القتل والنهب والاغتصاب في المجتمع، يضاف إلى ذلك أن الرواية قد وضع هذا الوشم في تأويله ومتعلقاته في السياق النفسي من حيث إن المتلقي وهو الملاحظ القارئ للوشم «بعين المشمئز والمشفق، أبعدني فراغ الأذن عن حقيقة الأجساد البشرية، وأدخلني فخ الوهم الفارغ بوجود الأشياء بعد زوالها»[26]، لذا فإن هذا الوشم وإن لم يتقصد صاحبه لتأدية هذه الوظيفة العميقة في نفس ملاحظ وشمه إلا أنه قد أدّى تلك الوظيفة في نفس المتلقّي.

أما الشلوخ فيتجلّى استحضارها في رواية ميمونة باعتبارها رمزًا تعريفيًّا يختصّ كل قبيلة ومجموعة أفريقية بشكل معيّن، يستعان به في التعرّف على هويات الأفراد وانتماءاتها العرقية و الدينية:

- «في أمكنتنا تحدّد خطوطُ وشلوخٌ على الوجوه ديانات الناس. مضوا بجوارنا مملوئين بالشتائم تجاهلناهم حتى اختفوا في ظلام الغابة والنهر الذي يبنون قراهم على ضفافه»[27].

«المهم أنني بعد أيام وصلت منطقة الحصاحيصا، عشت أكثر من شهرٍ هناك، تعرفت إلى أناسٍ كثيرين، هوامل وبعضهم موسوم في ظهره أو رقبته»[28].

تتجاذب الشلوخ لدى القبائل الأفريقية أهدافًا وظيفيّةً متعدّدة، لعل من أبرزها الوظيفة الاجتماعية، والتي تتمثل في أنها «شعارٌ رئيسيٌّ تعرفه القبائل البدوية التي تعيش في العصر الحاضر، يتمثّل في طريقة معيّنة في تصفيف شعورهم، وفي كثير من أنحاء العالم، وبصفةٍ خاصةٍ في أفريقيا، يكون شعار القبيلة وشمًا أو «شلخًا» يحفر في عضو من أعضاء الإنسان»[29]، وإلى هذه الرؤية سعت الرواية في تأويل هذه الشلوخ باعتبارها رمزًا.

فالشلخ يكون مفروضًا على أفراد بعض القبائل الأفريقية؛ لتميّزهم عن غيرهم، بل عدّ ذلك «بطاقة» المرء في القرون الماضية في القارة، ولا زالت بعضها متمسكةً بها إلى الوقت الحاضر؛ أمثال قبائل الهوسا، والزرما، وموسي، واليوربا، وأشنتي[30]. وبذلك يمكن الحكم بأنه يتناقض الوشم والشلخ مع المفهوم المعتاد له؛ فالوشم الذي يستعمله الأفريقي ليس وشمًا بالمعنى المتعارف عليه لدى القبائل العربية أو لدى الغرب اليوم، وإنما هو علاماتٌ ورموزٌ في الجسد تؤدّي وظائف متعددة.

إن تلك الخدوش والوشوم التي تظهر على الأفريقيّ، تمثّل في مجملها رموزًا وعلاماتٍ، وعلى هذا الأساس يمكن القول بأنها: «لغةٌ تواصلية بين أفراد قبائل وسط إفريقيا، فكلّ علامةٍ لها دلالتها اللغوية،

وبمـا أن مسـألة الكتابـة المنظّمـة لا يطـرح في مثل تلك المجتمعـات، فظهـور علامة الحـرف ينطـوي في الواقع على تحـوّل جذري في رؤيـة العالم، والرمز عنـد البدائيين يعـبّر عن نفسـه داخـل الشـكل الخطّي للتطـور وليس داخل الشـكل الخطي لأبجدة مـا، إن شـئنا الحديث عن كتابـةٍ ما، فيجب الحديـث عن كتابة الوشـم، والأقنعة، والتماثيـل، والجدرانيـات الصخريـة، تتكلـم بنفسـها وتتحـدث عـن ماهيتها»[31]، فـإن غياب الكتابـة الفعلية في حيـاة هـؤلاء البدائيين يؤدي إلى أن يستشـري توظيف مثل هذه الرموز في أوسـاطهم كوسـيلة بديلـة للتعبير في قالب فـنّي متميز.

لذلك فإن الوشـم والشـلخ في المقام الأول فنٌّ تعبيريٌّ يـأتي محمّلًا بقيـمٍ فنّيـةٍ جماليّـةٍ تعكس فـرادة القدرة الإبداعية للفنـان، وهذا من جانب كونه فنًّـا يتميز بذاتية مبدعـه، كمـا يـأتي محمّـلًا بقيـم تعبيريّةٍ تعكـس روح الجماعـة والبيئـة التي أضافـت المعنى لهذا الرمـز، ليدلّ علـى مفهـومٍ يتبـادر إلى الأذهان عنـد رؤيتـه، وهذا من جانب كونـه تعبـيرًا جماعيًّا عن معـنىً معين.

فيعـدّ الوشـم في نسـقه الأفريقـي خطابًـا فنّيًا من جانـب، وخطابًـا تعبيريًّـا قبَليًـا منغلقًـا، يتخـذه أفراد القبيلـة كوسـيلة لإحـداث التواصـل، تغـني رؤيته عن مزيـد اسـتيضاح معانيهـا وشـفرة رموزهـا لـدى أفراد القبيلة، فيمكن اعتبار ممارسـة عملية الوشـم أو الشلخ ابتداء على أسـاس أنه عمـل فني، لا تقل فنّيتـه عن تلك الـتي يمارسـها الفنـان التشـكيلي والرسـام والنحّات في المجتمـع الأفريقي في تصوير تفاعلـيٍّ بين ذاته وموضوعه الذي يرتبط ارتباطًا شـديدًا برؤاه للكون، فلذلك يسـعى إلى إنجـاز هـذا الفن الذي يوازيه شـعائر وطقـوس دينية تعكس صـورة معتقده في فنّه، في قالـب فردي واجتماعي في الآن نفسه.

الخاتمة

يخلـص البحث في نهاية هـذه النقطـة إلى أنه قد عني بالحديث عن الوشم والشـلخ، وكلٌّ منهما من الممارسات الموغلـة في القـدم في الثقافـة الأفريقيـة الـتي تصاحبها طقوسٌ وشـعائرُ دينيـة، تؤدى بها وظائـف متعددة.

أما الوشـم فقد تجلّى في رواية «سـماء فـوق أفريقيا» كظاهـرة ثقافيـة مغلقـة خاصـة بالعصابـات الخاصة والتنظيمـات الإجراميـة، وهي بذلك تكـون ذات وظيفة نفسـية – كما يرى الباحث–، وذلك بالاسـتناد إلى سياق حضورهـا في الروايـة وتأويلهـا فيهـا، فعكـس الوشـم الوظيفة النفسـية التي تكشـف عن الإحسـاس الداخلي للفـرد من حيث اسـتعاضة الوشـم بالعضو الإنسـاني.

وأظهرت روايـة «ميمونة» ورواية «فخـاخ الرائحة» الوظيفـة الاجتماعيـة لظاهرة الشـلوخ؛ إذ تعُـدّ القبيلة الأفريقية أن وشـم أو شـلخ شـكلٍ معيّن في موضع معيّن مـن الجسـم بمثابة هويـة أفرادهـا، بذلك عـدّ الباحث الظاهرتين خطابًا تعبيريًّا يـأتي محمّلا بقيم فنية جمالية، تعكـس روح الجماعة والبيئـة التي أضافـت المعنى لهذا الرمـز، ليدلّ على مفهـومٍ يتبادر إلى الأذهـان عند رؤيته، وهـذا من جانب كونـه تعبـيرًا جماعيًّا عـن معنى معين، كما تعكـس فـرادة القـدرة الإبداعية للفنـان من جانب آخـر، وهذا من جانـب كونه فنًّـا يتميز بذاتيـة مبدعه.

الهوامش

1. عبـد الفتـاح كيليطـو، مسـألة القـراءة ضمـن كتـاب المنهجية في الأدب والعلوم الإنسـانية، دار توبقال للنشر، الـدار البيضـاء، 1993م، ص190.
2. ينظـر: الغذامي، عبـد الله محمـد، النقد الثقـافي قراءة في الأنسـاق الثقافيـة العربيـة، الهيئـة العامـة لقصور الثقافـة، القاهـرة، الطبعة الأولى، 2010م، ص73–75.
3. كاظـم ، نادر، تمثيـلات الآخر صورة السـود في المتخيّل العربي الوسـيط، المؤسسـة العربية للدراسـات والنشر، بيروت، الطبعـة الأولى، 2004م، ص16.
4. ينظر: المرجع السابق، ص17 – 18.
5. إسـماعيل، حلمـي محـروس، تاريـخ إفريقيـا الحديث والمعـاصر مـن الكشـوف الجغرافيـة إلى قيـام منظمة الوحـدة الإفريقيـة، مؤسسـة شـباب الجامعـة الإسـكندرية، مـصر، 2004م، ص أ.
6. ينظـر: بـاري، محمـد فاضـل عـلي. كريديـة، سـعيد إبراهيم، المسـلمون في غـرب إفريقيا: تاريـخ وحضارة،



الزيتونة شجرة الحياة:
دراسة تحليلية لحضورها الرمزي والوظيفي
في عادات الموت والعدّة بجزيرة جربة

أ. عماد بن صالح - كاتب من تونس

إنّ المــوت باعتباره انتقــالا من الزمن النســبي إلى الزمن المطلق قد عرفته الإنســانية وتعايشــت معــه في كلّ زمان ومكان، فــلا وجود لأمّة لم يطــرق بابها ولم تكتــو بنار فراق الأحبّــة. فهــو يخلّــف حزنــا عميقا ولوعــة كبرى ويكشــف عن حــيرة الإنســان وعجزه أمــام القدر. فتلــك هي «طبيعــة الحياة، خلــق، فولادة وشــباب، فكهولة وشــيخوخة فمــوت»[1]. ذلك أنّ الحياة تســتوجب المــوت وإذا كان هنــاك فرحة بالميــلاد، كان هناك حتمــا حزن بالفنــاء. على اختلافهــا في الزمان والمــكان، فقد عرفت كلّ الثقافات أشــكالا متعدّدة وطقوســا متنوّعة وممارســات مختلفة تجمــع على ضعفها وتقــرّ بعجزها أمام هــذا المصير المحتــوم (صورة عدد 1). وقد عــبّرت كلّ الثقافات عن حرقتهــا ولوعتها قولا وفعلا وممارســة ممّا شــكّل مادّة ثريّة للبحث تناولتها مختلف الاختصاصات بالدراسة والتمحيــص[2]. فأخضعتها إلى المنهــج العلمي لتحليل مضامينها وفــق مقاربات متعدّدة، فبيّنــت كيفيّة تعامــل مختلف المجتمعات والطوائــف مع الموت والموتى. غــير أنّه إذا كان

الموت هو بداية النهاية بالنسبة للشخص المتوفّى، فإنّه نقطة بداية لسلسلة من الطقوس والممارسات لدى عائلة المتوفّى وخاصّة لدى الأرملة.

تتميّز عادات وطقوس الموت بهيمنة النساء على جلّ فتراتها ومراسمها. فمنذ سكرات الموت ولحظاتها الأولى، تلعب المرأة دورا مهمّا في الإعلان على الفاجعة سلوكا وفعلا وقولا. فتعمل على إظهار حزنها المطبق بشتّى الوسائل، كالحرص على ارتداء ثياب سوداء داكنة طيلة المأتم والجنوح إلى الصياح والعويل والندب[3]. وبقدر بسط نفوذها على المأتم داخل المنزل، بقدر إقصائها عن موكب الجنازة لاحقا. ذلك أنّ الأعراف الاجتماعيّة تأبى مرافقة النساء لموكب الجنازة وتنكر عليهنّ التحوّل إلى المقبرة ومتابعة مراسم الدفن عن قرب. يبدو أنّ هذا المنع يستند إلى تعاليم الدين الإسلامي الّذي أكّد على ضرورة ملازمتهنّ منزل المتوفّى. فبعد إلقاء النظرة الأخيرة لوداع المتوفّى، تلزمهنّ الضوابط الاجتماعيّة بملازمة المكان فلا يتخطّين عتبة المنزل ولا يبارحن المقام. فما إن يحمل النعش على الأكتاف للتوجّه إلى المقبرة، حتى تتنافسن في الصياح والندب واللّطم. يظلّ صدى صياحهنّ المولول وعويلهنّ المفزع يتابع سير الجنازة إلى آخر رمق، فيكسّر صمت الرجال ويضفي قتامة خاصّة على المشهد.

لقد اجتهد الفقهاء لتفسير دواعي هذا الحرمان، فأرجعوا ذلك إلى منع الاختلاط في الفضاءات العامّة، خاصّة أثناء المناسبات الحزينة حيث العيون الدامعة والقلوب الملتاعة. بينما أدّعى فريق آخر من الفقهاء أنّ مردّ هذا المنع هو عدم انضباط النساء قلّة صبرهنّ وردودهنّ الانفعاليّة وانسياقهنّ وراء العواطف الجيّاشة. وهو ما من شأنه أن يفضي إلى ارباك موكب الجنازة وتعطيل مراسم الدفن، والحال أنّ إكرام الميّت يقتضي الإسراع في دفنه. على أهمّيته، إلّا أنّنا لا نشاطر هذا الرأي الأخير، فنرى أنّ التأويل الأوّل أقوى حجّة وأكثر إقناعا. ذلك أنّ هذا الاقصاء لم يكن بغريب ولا بجديد، فلا يعدو أن يكون إلّا تتمّة لبقيّة الممنوعات المسلّطة على المرأة. فباعتبار أنّ المقبرة فضاء عامّ، ورد هذا الحكم متناغما مع إقصائها منه ومنسجما مع روح التشريع الّذي يدعو المرأة إلى ملازمة بيتها وينكر عليها اقتحام معترك الحياة. وبناء على ما تقدّم، نعتبر أن لا دخل للعواطف ولا للأحزان في هذا المنع. لأنّ الإنسان سواء كان ذكرا أم أنثى يتألّم لمجرّد فقدان حيوان أليف، فما بالنا لمّا يصاب في إنسان قريب وعزيز على قلبه!

رغم أنّ هذا الإقصاء الجائر قد حرمها من مرافقة أعزّاء أقرب النّاس إليها إلى مثواهم الأخير، فسرعان ما تستعيد المرأة بسط نفوذها من جديد على مجريات الأحداث خلال المأتم. فنجدها قد أحكمت قبضتها مجدّدا على مختلف طقوس ما بعد الموت والدفن، بداية من «الفرق» وهو يصادف اليوم الثالث للوفاة ونفس يوم انطلاق عدّة الأرملة. رغم ديمومتها فإنّ دورة الحياة في جزيرة جربة، تأبى إلّا أن تحطّ الرّحال في ظلّ زيتونة وارفة أغصانها تعانق السماء في زرقتها حيث تسافر الرّوح إلى أعلى من حيث أتت وتعود إلى خالقها. للزيتونة في مسار الحياة فصل في علاقة وثيقة بالموت. وهذا الفصل لا ينقطع بدوره عن دورة الحياة في الجزيرة، فهي مناسبة اجتماعيّة لها عادات وطقوس شديدة الارتباط بالزيتونة. لا يخلو الموت من عادات وتقاليد بعضها مشترك وبعضها الآخر محليّ. من ذلك أنّ أهل المتوفّى في جربة يتملّكهم حزن مطبق فيعرضون عن إعداد الطعام لمدة ثلاثة أيام يمتنعون خلالها عن إشعال النار في منزل المتوفّى اعتقادا منهم بأنها تلحق به الأذى في قبره[4]. فيتكفّل الأقارب والجيران بإطعامهم طيلة هذه المدّة، وهذا شكل من أشكال التكافل والتضامن الاجتماعي في مجتمع جزيريّ تحكمه الأعراف الأصيلة.

ما هي مظاهر الحزن عند الوفاة؟ ما هو دور المرأة فيها؟ كيف يتجلّى هذا الدور ولماذا؟ ما هو موقع أرملة المتوفّى من كلّ هذا؟ كيف تعبّر عن حزنها؟ ماهي طبيعة التزاماتها الاجتماعيّة؟ هل هي دائمة أم ظرفيّة؟ ماهي الأبعاد الدلاليّة للطقوس المصاحبة لذلك؟ ما سرّ الماء وشجرة الزيتون في المشهد الأخير من الحزن؟ وما هي أبعادهما الدلاليّة؟

من المشترك أنّه عندما يموت الزوج تمرّ الأرملة وجوبا بمرحلة العدّة والّتي عرّفها الفقهاء على أنّها «فترة تربّص إلزاميّة واجبة على كلّ امرأة فقدت

زوجها بوفاة أو بطلاق، تكون بعد انقضائها المرأة حرّة في أن تتزوّج من جديد»[5]. وقد حدّد الشرع عدّة الأرملة بأربعة أشهر وعشرة أيام استنادا على الآية الكريمة «والّذين يتوفّين منكم ويذرون أزواجا يتربّصن بأنفسهنّ أربعة أشهر وعشرا»[6]. يتّفق الفقهاء أنّ الهدف من ذلك هو احترام روح الزوج المتوفّى من ناحية ولبيان براءة الرّحم من ناحية أخرى[7]، ذلك أنّ الإسلام قد حرص كلّ الحرص على عدم اختلاط الأنساب. وتتميز هذه الفترة بتراكم العادات والطقوس وتعدّد المسؤوليّات على كاهل الأرملة والّتي سنتولّى دراستها واقتفاء أثرها في منظومة العادات والتقاليد عبر تتبّع مرحلتيها الأساسيّتين في جزيرة جربة، هما تباعا مرحلة دخول الأرملة في العدّة إلى حين خروجها منها وعودتها إلى عالم الأحياء.

مرحلة الدخول في العدّة

في ظلّ حزن عميق يسود عائلة الزوج المتوفّى، تدخل الأرملة في مرحلة العدّة ابتداء من اليوم الثالث أي مباشرة بعد الفرق. لئن تميّز هذا اليوم بتجدّد نسق الحياة لدى بقيّة أفراد العائلة من ذلك دعوة العائلة والأقارب على مأدبة عشاء تلي «الختمة» ترحّما على روح المتوفّى، فإنّه يرهق كاهل الأرملة بأعباء ثقيلة من الواجبات الدينيّة والالتزامات الاجتماعيّة. فمع غروب شمس هذا اليوم، تدخل الأرملة رسميّا في مرحلة العدّة أو ما يطلق عليه محليّا اسم «ربطان العدّة». تتّسم هذه المرحلة الحسّاسة بتراكم الطقوس الدقيقة الّتي تسودها القتامة ويغلب عليها التشاؤم في ظلّ اعتقادات قديمة موحية بالشرّ وبالخطر المحدق[8]، بل وفي غالب الأحيان بالموت[9]. ذلك أنّ الأرملة تغمض عينيها وتلفّها بعصابة من القماش الأبيض كامل الليل (صورة عدد 7) ولا تنزعها إلّا صباحا. وتتواصل هذه العادة تقليديّا كامل فترة العدّة، بينما تمّ اختصارها حديثا في العشرة أيّام الأولى والعشرة أيّام الأخيرة قبل تقليصها من جديد إلى ثلاثة أيّام في البداية وفي النهاية.

بعد قضاء ليلة كاملة معصوبة العينين، تنتظر الأرملة بزوغ الشمس بفارغ الصبر لكي تنزع عصابتها وتلتحق بعالم الأحياء. ويتّسم نزع العصابة كلّ صباح بتقليد عميق المعاني، فما إن تستيقظ من النوم حتّى تبادر بفكّ العصابة ونزعها ثمّ فتح عينيها في إناء ماء. وهو تقليد مشترك وجدناه في كافّة جهات الجزيرة، ربّما يعني التخلّص من النحس والشرّ الّذي علق بها أثناء رحلتها اللّيليّة في عالم الأموات. فالماء وحده القادر على استيعاب هذه الطاقات السلبية للأرملة. ثمّ تغادر غرفتها بصمت دون أن تحدّق النظر في أيّ شيء. وحالما تصل إلى فناء «الحوش»، ترفع رأسها للسماء لتحدّق مليّا في الشمس البازغة وكأنّها تستلهم الصبر والسلوان من نورها ودفئها. وعليه يمكن أن نستخلص أنّ «ربطان العدّة» هو تعبير في محلّه لعمليّة ملموسة، وهي ربط العينين بعصابة قصد الامتناع عن النظر في اللّيل مع واجب الانتباه والحيطة خلال كامل النهار. لا شكّ أنّ عمليّة حجب العينين بعصابة بيضاء تدلّ على الاعتكاف والعزلة عن العالم الدنيوي، خاصّة وأنّه يسود الاعتقاد أنّ الأرملة تلتحق بزوجها في عالم الأموات كلّ ليلة. فتؤنس وحدته وترافقه في رحلته الصعبة إلى مستقرّه الأخير.

وبناء على ذلك، فعلى الأرملة تحمّل مسؤوليّة ثقيلة وذلك بالقيام بمهام شاقّة وواجبات مضنية طيلة فترة العدّة. تتمثّل خاصّة في ملازمة بيتها والتفرّغ قصد الانعزال عن العالم الخارجي والاعتكاف ليلا بمخدعها ليقع التواصل مع العالم الآخر. وبعد كلّ ليلة تقضّيها الأرملة مع عالم الأموات، تعود كلّ صباح إلى عالم الأحياء. لا شكّ أنّ هذه الرحلة اليوميّة بين عالم الأحياء وعالم الأموات تزيد من معاناة الأرملة وتضاعف من أزمتها الوجوديّة ممّا يعرّضها إلى أعمق حالات الاكتئاب النفسي[10]. وتقترن هذه العودة بنور الشمس الوهّاج وأشعّتها الدافئة فتأخذ صبغة الولادة من جديد. وشيئا فشيئا تتأكّد فكرة الولادة والانبعاث بتراكم الرموز الموحية، فالماء كما نعلم رمز الحياة والتجدّد[11] والبيضة رمز الخصوبة والولادة. أمّا الشمس الّتي تشرق كلّ صباح لتنير الكون وتبعث الحرارة بتوهّجها



فتدبّ الحيـاة طيلة يوم كامــل قبل أن تميــل إلى الغروب وتختفــي مجـدّدا في عالــم الأمـوات. تلك هي مسـيرتها وذلـك هـو مسـلكها، فهــي رمـز للنّــور الوضّــاء ومنبع الـدفء والحياة. كمـا أنّ دورتها اليوميّـة تمثّل فضلا عن تناوب اللّيل والنهـار، ترمز كذلك إلى الحيـاة في ديمومتها من خـلال ثنائيّة الحيـاة فالموت ثمّ البعـث من جديد [12].

تعيـش الأرملة طيلـة تلك الفـترة نوعا مــن الثنائيّة الخطـيرة الّتي تحمــل في طيّاتها الشـرّ الكثـير للآخرين. لا شـكّ أنّ هذه الرحلـة اليوميّة بين هذيــن العالمين لا تخلو مــن المخاطـر، فتجعل الأرملــة تعيش في نــوع من الحرج وحالة من التذبذب وعدم الاسـتقرار شـبيهة بما يعرفها زوجها المتوفّى في قبره. لذلك يسـود الاعتقـاد في كافّة أرجاء الجزيــرة أنّ الأرملــة مصــدر شـرور وهــو ما يسـتوجب الحــرص على تفاديها، كمـا يجب عليهـا أن تغضّ البصر وتتجنب الآخريــن قدر الامكان. إضافــة إلى ذلك، تتحمّل الأرملــة عدّة أعبــاء اجتماعيّة أخرى، من ذلـك منعها من المبيت خـارج منزلها وإلزامها بالتزهّــد في الحياة بالإعراض عــن كافّــة مظاهــر الزينــة كالعطــر والمصـوغ واللّباس الفاخـر كما تدعى للتنسّــك بتعمّد اختيــار الملابس الرثّة ذات الألــوان الداكنــة. وككلّ فترة انتقال لــه نهاية كما له بداية، لذلك انتبهــت الجدّات إلى نهاية فـترة العدّة بإقرار جملة من الاجراءات لكي تمرّ بسـلام علــى الأرملة وعلى بقيّة أفـراد العائلة كما علــى الآخرين.

مرحلة الخروج من العدّة

يتواصـل نسق الحياة بطيء لـدى الأرملة طيلة فترة العدّة، فتمرّ الأيّام رتيبة كئيبـة مثقلة بالأحزان والأوجاع إلى أن يحلّ الأجل الشـرعي لانتهاء العـدّة فتتغيّر معه الأمور نسـبيّا. قبيـل انتهاء العـدّة، أو مـا اصطلح علـى تسـميته محليّـا «رميان العدّة»، تذعـن الأرملة إلى جملة من العادات والتقاليد المتعاقبة والّتي تحمل في طيّاتها بعثا جديدا وبشـائر نـور وأمل لاسـتعادة الحياة بعين دامعة. وتتميّز هذه المراسـم بثرائها وسـرعة أحداثها المتتالية تبعا لقصر مدّتها الزمنيّة. فرغـم كونها لا تـدوم أكثر مـن يـوم وليلة، إلاّ أنّ جلّ أحداثها إن لم نقل كلّها مشـحونة بالمعاني والرموز متكاملة فيما بينها وفي انسجام كلي مع الحـدث الجلل.

ذلــك أنّ مجمــوع المعطيــات الّتي جــادت بهـا علينا المقابـلات الّــتي أجريناهــا مؤخّــرا أثنــاء العمــل الميداني في جزيــرة جربة تفيـد أنّ مراســم انتهــاء العدّة تنقسـم تقليديّــا إلى ثلاثــة أنــواع. فمنها مــا هو خـاصّ بالطهارة والنقـاء ومنها ما هــو خاصّ بالقوت والغــذاء ومنها ما هو خـاصّ بخلع العصابــة واسـتعادة النظر بصـورة نهائيّة. علــى اختلافهــا في الزمــان والمكان، فكلّ هــذه الطقوس والعــادات المتوارثــة عــن الأجداد تــدور في فلـك الحياة وتنبئ بــولادة جديــدة وخلق وانبعــاث. لعلّ أهـم ما يميّز هــذه الممارسـات والطقــوس هــو ثــراء حقلهــا الرمزي ودلالاتهــا الخصبــة وآفاقهــا الواعدة.

1) مراسم الطهارة:

في مجتمع جزيري مهوس بقواعد النظافة، كما تقتضيه مبادئ المذهب الإباضي، من الطبيعي أن تبدأ نهاية العدّة بمراسم الطهارة. فتعمد الأرملة إلى الاغتسال للطهارة في نفس التوقيت الّذي توفّي فيه زوجها. ثمّ تلبس لباسا جديدا ناصع البياض، قبل أن تضع العصابة على عينيها للمرّة قبل الأخيرة. إثر ذلك تقبع كالعادة في ركنها بانتظار قدوم أفراد العائلة.

وممّا يجدر التذكير به، أنّ الأرملة تستعين يومها بإحدى الأرامل الّتي عاشت التجربة سابقا. فلا تبخل عليها بالنصح والإرشاد، وتكون لها خير سند لتجاوز هذه المحنة. وفي حركة رشيقة حبلى بالمعاني، تتولّى هذه الأخيرة دهن شعر الأرملة بزيت الزيتون وتسريحه وتخضيب يديها بالحنّاء ولفّهما بعناية في خرقة بيضاء[13].

2) مراسم الغذاء:

قبل أن تغتسل تحرص الأرملة على إعداد كلّ لوازم طهي الغذاء. مباشرة بعد الغسل والتطهّر وقبل الانصراف إلى وضع الحنّاء تتولّى الأرملة طبخ العشاء لجميع أفراد العائلة. وقد جرت العادة أن يكون الطبق المعدّ هو «محمّصة حارّة بالعصبان والبيض المسلوق»، وللتذكير فهي نفس الأكلة المقدّمة للضيوف عشيّة «الخمار» إثر إتمام الجلوة ودخلة العريس[14]. وما إنّ يحلّ غروب شمس ذلك اليوم، حتّى يحلّ ركب عائلة الزوج الفقيد. في صمت رهيب وفي أجواء تسودها الجدّية، يتقدّم الرجال تباعا إلى الأرملة بصحن فارغ. فتتولّى ملأه بالغذاء مع «عصبانة وبيضة مسلوقة» من وراء ستار قائلة لكلّ واحد منهم: «عليك الأمان وخاتم سليمان». وهي جملة تتكرّر مع كلّ متقدّم من الرجال وكلّ زائر من الذكور، للدّلالة على انتهاء الشرّ بانقضاء العدّة بسلام.

لعلّ في استلهام قصّة سيّدنا سليمان وخاتمه الّذي وهبه له الله وأعطاه المقدرة على مخاطبة الحيوانات والتحكّم في العواصف والرياح وقيادة الجنّ والشياطين، أكثر من عبرة. فرغم خسران الملك إثر ضياع الخاتم، فقد حافظ سيّدنا سليمان على صبره وظلّ يهدي قومه



الأرملة تقدّم صحن الحمصة يوم رفع العدّة

إلى أن استعاد خاتمه من جوف سمكة[15]. لا شكّ أنّ هذه الاحالة على السجلّ الديني ولاسيما التراث اليهودي تثير التساؤلات عن سرّ هذا التوجّه. نعتقد أنّ الإجابة تكمن في الخصوصيّة الحضاريّة لجزيرة جربة، ذلك أنّ موقعها الجغرافي وانبساط تضاريسها قد جعلاها قبلة للوافدين من كلّ حدب وصوب عبر مختلف الفترات التاريخيّة. ونذكّر أنّ من أقدم الوافدين عليها الجالية اليهوديّة إثر تهديم هيكل سليمان عليه السلام وتشتّتهم في الأرض منذ القرن السادس قبل الميلاد[16]. ومنذ ذلك الحين واليهود يعيشون بأمان في جزيرة جربة وفي انسجام تامّ مع أهلها. وبناء على ما تقدّم فلا غرابة إذن أن يتأثّر هذا بذاك، فتلك هي مسيرة الحضارة الإنسانيّة على مرّ العصور[17].

3) مراسم خلع العصابة واستعادة الإبصار:

عكس مراسم الطهارة والغذاء، فإنّ مراسم نزع العصابة تكون فجر اليوم الموالي. وبها توضع نقطة نهاية لفترة طالما أرّقت الأرامل وحطّت كثيرا من معنويّاتهنّ. ويعبّر عنها محليّا بلفظ «رميان العدّة»، وهي كلمة بليغة وجدّ معبّرة توحي بالتخلّص من الحمل الثقيل بعد معاناة استمرّت لأربعة أشهر وعشرة أيّام. قبل فجر اليوم الموالي تستيقظ الأرملة باكرا بينما الكلّ نيام، وتقودها مساعدتها وهي لا تزال معصّبة العينين إلى شجرة زيتون معمّرة تمّ اختيارها بعناية فائقة من طرف كبار العائلة. فتجلس الأرملة تحتها وهي لاتزال معصّبة العينين في انتظار اللّحظة الحاسمة. وما إن يلوح قرص الشمس في الأفق، حتّى تبادر المساعدة إلى فكّ العصابة ونزعها عن وجه الأرملة للمرّة الأخيرة.

ثمّ تأذن لها بفتح عينيها والتأمّل جيّدا في نور الشمس البازغة تدريجيّا. إثر ذلك تناولها ابريق ماء فاتر[18]، وتساعدها على غسل وجهها وأطرافها وهما تبسملان ثلاثة مرّات وتترحّمان على روح الزوج المتوفّى.

وفي حركة رمزيّة حبلى بالمعاني، تقوم الأرملة الشابّة بكسر ابريق الماء على جذع الزيتونة إذا ما رامت الزواج من جديد. ولعمري فإنّ في ذلك تعبيرا ضمنيّا صريحا عن إرادتها الحرّة قطع علاقتها بعالم الأموات الّذي طالما أرّق ليلها وهزّ مضجعها. إنّه توق إلى الحريّة وإلى الحياة الّتي طالما حرمت منها وتكبّدت أحزانها ومآسيها. وهو ما جعلها تستجمع قواها لتعبّر بكلّ جرأة عن نيّتها في القطع مع الماضي بكلّ ما فيه من رتابة وقتامة وحزن. وما زوجها المتوفّى الّذي استقرّ في قبره بصفة نهائيّة إلّا جزء منه، لذلك فهي قد حسمت في الأمر بقرارها طيّ هذه الصفحة الحالكة السواد. وهو خيار جريء، لا يمكن أن يعكس إلّا رباطة جأش وقوّة شخصيّة[19].

ثمّ تقفل الأرملة عائدة إلى المنزل مسرعة بخطاها دون أن تنبس بكلمة وأن تلتفت أبدا. وهكذا تترك وراءها أحزانها وتتخلّص من عصابة عينيها البيضاء وغطاء رأسها، يسمّى محليّا «شملول»، على جذع شجرة الزيتون المبتلّ. فينسكب الماء الزلال على الجذع الضخم وتسيل قطراته العذبة لتسقي عروقا ظمأى طالما أنهكها الجفاف وأخذ منها العطش. فتستفيق من سباتها العميق وتسري فيها الحياة من جديد. وبناء على ما تقدّم، نلاحظ جليّا أنّ شجرة الزيتون ترمز إلى انتهاء الحزن وعودة المرأة إلى الحياة الطبيعيّة والخصوبة. فبانتهاء عدّتها، تكون الأرملة قد أوفت بكلّ التزاماتها تجاه زوجها المتوفّى. وبالتالي يمكنها شرعا وقانونا أن تستأنف حياتها بالزّواج مجدّدا إذا ما ثبتت براءة الرحم.

لا شكّ أنّ أشجار الزياتين المنتشرة في كامل الفضاء الجغرافي لجزيرة جربة[20] تساهم بقدر وافر في نحت الشخصيّة الأساسيّة لأهلها. فهي ليست بالشجرة العاديّة الّتي نكتفي باستعمال ثمارها وزيتها في الغذاء والدواء والتجميل فحسب. ذلك أنّ للزيتونة قيمة اعتبارية كبرى عند كافّة أهل الجزيرة. فعلاقتهم بها تتجاوز الجانب البراغماتي وتنفذ إلى علاقة روحيّة ورمزيّة أعمق. فهي وبشكلها المستدير[21] وبخضرتها[22] الدّائمة[23] تمثّل الحياة في ديمومتها. ذلك أنّها تلازم الإنسان الجربي وتتبعه في كامل دورة الحياة ومحطّاتها الكبرى بداية من الولادة فالختان فالزواج وصولا إلى الموت[24]. كما ترمز شجرة الزيتون في عادات الموت والعدّة إلى تغيّر الوضعيّة الاجتماعيّة للمرأة، من فتاة عزباء إلى امرأة متزوجة. ومن أرملة كانت في عصمة رجل، إلى امرأة كسائر النساء يمكنها إبرام عقد زواج جديد فتعود بذلك للنكاح والخصوبة والإنجاب[25].

بعد الدراسة العميقة والتحليل المستفيض، تتبيّن إذن غيابا كليّا للنوّاحات[26] أو «لموظفّات الموت»[27] على حدّ تعبير الأستاذ محمد كرّو، وذلك بفضل صرامة المذهب الإباضي المتغلغل في الجزيرة. كما أنّ عادات وطقوس الموت بجزيرة جربة ليست في قطيعة تامّة مع الحياة ولا في مفارقة مع شجرة الزيتون الرمز الخالد للحياة. فهي في مجملها طقوس مشحونة بالرموز ومثقلة بالدلالات، تفيض بمختلف معاني الحياة وبقيمها السامية. ولا أدلّ على ذلك من أنّ ديمومة الحياة لا تستقرّ بصفة كليّة إلّا بانقضاء هذه الفترة الانتقاليّة من حياة الأرملة. فبانتهاء مراسم الخروج من العدّة، تطوي هذه الأخيرة آخر صفحة من هذه الصفحات القاتمة في حياتها وتنتهي بذلك الشرور وتزول مظاهر التطيّر وأوجه الشؤم والنحس[28].

فبعد أداء هذه الزيارة الأخيرة لعالم الأموات في آخر ليلة من العدّة، تحرص الأرملة على طهارتها فتغتسل في بيتها ثمّ ترتدي لباسا جديدا أبيض تمهيدا لرجوعها النهائي إلى عالم الأحياء. وهو تقليد قديم مطابق لما جرى للزوج المتوفّى وهو مسجّى في بيته. فهو الآخر قد غسّل وعطّر وكفّن بقماش أبيض قبيل تشييع الجنازة وإتمام مراسم الدفن. وهكذا تتراكم المؤشّرات والدلائل لتؤكّد سلامة هذا الاستنتاج. فلا نعتقد البتّة أنّ تطابق زمن اغتسال الأرملة مع زمن وفاة الزوج وصعود روحه إلى السماء قد كان محض صدفة. إنّما هو اختيار واع ومتعمّد لا يخلو من

الحكمة والحصافة. إذ هو يعكس وعي الأجداد بثقل الحمل على الأرملة ومعاناتها طيلة فترة العدّة. لذا أرادوا رفع الضيم عنها وإنصافها بانتشالها من عالم الأموات وإقحامها مجدّدا في عالم الأحياء، خاصّة وهي واهبة الحياة.

كما أنّ مواظبة الأرملة على حمل عصابة بيضاء على عينيها طيلة ليالي العدّة واغتسالها وارتدائها لثياب جديدة ناصعة البياض يوم انقضاء عدّتها لا يخلو كذلك من رمزيّة الديمومة. ذلك أنّ تواتر اللّون الأبيض وتكراره في العصابة والثياب الجديدة لم يكن أبدا مجرّد مصادفة. لأنّ الأبيض كما هو معلوم يعني النّور، وهو اللّون الأكثر تداولا في مختلف طقوس العبور. وهو ما قصده تماما مؤرّخ الديانات الروماني «إلياد مرسيا» حين قال: «إنّ اللّون الأبيض هو لون المرحلة الأولى، أي مرحلة مقاومة الموت. وهو كذلك اللّون الّذي يتخذّه الكائن القاصد لوجهة ما، وحين يصل إلى وجهته يبادر بتغييره»[29]. وما ارتداء الأرملة لثياب بيضاء ناصعة إلّا امتدادا لهذا الإرث الحضاري وهذه القيم المشتركة بين عديد الشعوب. وكذلك هو الشأن لاستعمال الحنّاء في أهمّ المراحل الانتقاليّة في الحياة، كالولادة والختان والزواج فالموت.

نتّفق في هذا الإطار كلّ الاتفاق مع الدراسات السابقة، وندعم ما ذهبت إليه الباحثة القديرة عزيزة بن تنفوس حين قالت «أنّ الحنّاء هي التحوّل بالمعنى الصحيح، لأنّ اللّون لا يظهر إلّا من الغد. فالميّت ينظر إلى لون الحنّة في قبره ليتحوّل إلى العالم الآخر. والأرملة سوف تنظر بدورها في حنّتها لكي تعود من جديد إلى عالم الأحياء»[30]. كما أنّ الأرملة حريصة على صلة الرحم، فتستدعي عائلة الزوج المتوفّى يوم انتهاء العدّة لتكرم وفادتهم بالطعام والشراب. تماما كما هو معمول به يوم الفرق، أي نفس اليوم الّذي انطلق فيه احتساب أجل العدّة! ثمّ أنّ طبق الغذاء المقدّم للضيوف «محمصة بالعصبان والبيض المسلوق»، هو نفسه الّذي يقع إعداده يوم الزفاف قبيل الدخول واستهلاك الزواج وهو كذلك نفسه المقدّم للزائرين والمهنّئين بالولادة في اليوم السابع!

الخاتمة

لئن تميّزت منظومة العادات والتقاليد المتعلّقة بالموت في جزيرة جربة بتعدّدها وتكاملها وثرائها الرمزي والوظيفي، فإنّها دون شكّ تتجاوز تعاليم الدين الاسلامي. فهي أقدم منه بكثير، وتستمدّ جذورها العميقة من طقوس واعتقادات وثنيّة. فقد كان سائدا الاعتقاد في تواصل الأرواح وتناسخها في حياة أخرى تلي الموت، حيث يسافر إليها المتوفّى في رحلة عسيرة ليستقرّ بها نهائيّا[31]. ولعلّ أهمّ ما يميّز هذه الرحلة هو طابعها الأزلي. ذلك أنّ امتدادها في الزمن إلى أجل غير معلوم قد جعل فترة الحزن لدى الأرامل أبديّة في القديم. بل أنّ بعض الديانات قد اتّصفت بالمغالاة والقسوة في هذا المجال، حتّى أنّها كانت تحكم على زوجات الرجل المتوفّى بالموت. فيقع دفنهنّ معه في نفس اليوم وبنفس الضريح وكأنّهنّ جزء لا يتجزّأ من الأثاث الجنائزي[32]!

وقد سادت هذه الاعتقادات طويلا مدمّرة حياة عشرات الآلاف من النساء، إلى أن جاء الدين الإسلامي وشرّع تعاليم جديدة اجتثّت العديد من المعتقدات البالية والمجحفة في حقّ المرأة. من ذلك إلغاؤه الحزن الأزلي وتحديده مدّة العدّة بأربعة أشهر وعشرة أيّام. ومن هنا تكتسب تعاليمه السمحة بعدا ثوريّا من خلال تحديده لفترة الحزن من حيث الزمن. ففقدت بذلك صبغتها المطلقة وأضحت نسبيّة محدودة في الزمان وفي الأشخاص. وبذلك يكون الدين الاسلامي قد أنقذ المرأة من براثن الموت ومن عتمة القبور وقتامة حزن أبديّ جائر. ولم يكتف الاسلام بوضع حدّ لهذه الفظائع المرتكبة في حقّ المرأة، بل كرّمها ورفع من شأنها. فلم تعد مدينة للرّجل في حياتها ولا من توابعه ترحل برحيله. إنّما اكتسبت إنسانيّتها وكرامتها، حتّى أنّ الرسول ﷺ قد أوصى خيرا بالنساء في خطبة الوداع حيث قال: «استوصُوا بالنساءِ خيراً، فإنهن عندَكم عَوانٌ»[33].

رغم تناقضها الصارخ مع تعاليم الاسلام، فإنّ هذه الطقوس القديمة قد تحدّت عامل الزمن فتواصل حضورها إلى اليوم. ذلك أنّها لم تندثر تماما، إنّما تأقلمت مع هذا الواقع الجديد. وهو ما يفسّر امتدادها في الزمان

واستقطابها لمريدين حافظوا عليها وتوارثوها لأجيال متعاقبة. إلّا أنّ المواظبة على هذه الطقوس لا يعني أبدا إدراك كنهها ومحافظتها على معانيها الأصليّة. فقد فقدت روحها وجوهرها واتّخذت أنماطا أخرى، فبدت فيها بشكل باهت لرواسب واعتقادات قديمة. بل أنّنا اكتشفنا من خلال المقابلات الّتي أجريناها خلال العمل الميداني أنّ اتّباعها قد غدا آليّا دون فهم معانيها ولا أصولها[34]. وهي الآن في تقهقر ولا نستغرب اندثارها مستقبلا نتيجة التحوّلات الحضاريّة العميقة الّتي تعرفها الجزيرة. فعلى غرار عديد العادات القديمة الأخرى يبدو أنّ طقوس العدّة لن تصمد كثيرا أمام غول العولمة، وستؤول بدورها إلى السقوط في غياهب النسيان. وهو ما دعانا إلى دراستها وتوثيقها بغية فهم محتواها ومعانيها ونقل أثرها إلى الأجيال اللّاحقة.

الهوامش

1. أستاذ بالمعهد العالي للتنشيط الشبابي والثقافي ببئر الباي ورئيس جمعيّة ثقافيّة تعنى بالتراث الرمزي.
2. سلّام، (علي)، البكاء والدموع في الفلسفة والأدب والحياة الاجتماعية، مركز الاسكندرية للكتاب، 2005، ص 42.
3. النهدي، (حبيب)، الموت كما يعيشه المجتمع التونسي، أطروحة دكتورا في علم الاجتماع، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية بتونس، 2001، ص 28.
4. ارتبطت هذه الصورة القاتمة بالمرأة في الموروث الشفوي وخاصّة في الأمثال الشعبية لعديد الشعوب. وعلى سبيل الذكر لا الحصر نكتفي بمثلين الأوّل من تونس ويقول منطوقه: "اللّي ما تعرفش تندب، علاش يموت راجلها" ومعناه من لا تجيد الندب لماذا يموت زوجها. أمّا المثل الثاني فمن المغرب الأقصى، ويقول: "البنات للممات".
5. GOUJA, (Zouheir), Communauté noire et traditions socioculturelles ibadhite de Djerba, Thèse de Doctorat en Ethnomusicologie, Université Paris VIII, 1996, p 246.
6. الزحيلي، (وهبة)، الفقه الاسلامي وأدلّته، دمشق، دار الفكر المعاصر، 1995، ص 90.
7. سورة البقرة، الآية 234.
8. إذا ما كانت الأرملة حاملا عند وفاة زوجها، فعليها إعلام الجميع بذلك قبل مغادرة موكب الجنازة لمنزل الزوج المتوفّى. ونظرا لحالة الحداد ولحساسيّة الموقف، يتّخذ هذا الاعلام شكلا رمزيّا موحيا. ذلك أنّ الأرملة من فرط صدمتها ومن شدّة حزنها لا تقوى على الكلام، فتكتفي بالمرور تحت النعش أمام الملأ قبل انطلاق الجنازة إلى المقبرة. ونشير أنّ هذا التقليد لازال قائما في جزيرة جربة، وقد حضرنا شخصيّا على هذا الموقف المؤثّر.
9. يسود الاعتقاد في كامل الجزيرة أنّ الأرملة مصدر للشرّ وهو ما يفسّر التطيّر منها ويدعو إلى ضرورة تجنّبها. من ذلك أنّ الانسان الّذي أصابه نحس، كأن تركد تجارته أو أن تلحقه خسارة يقال أنّه "أصيب بلعنة معدادة". بل تذهب العادات والتقاليد أبعد من ذلك، بأن تحمّل الأرملة مسؤوليّة عجز جنسي أو ضعف فحولة أو عقم أصاب أحد الرجال لمجرّد أن يبدأ يومه بملاقاتها في طور عدّتها. ولا يقف خطرها عند هذا الحدّ، لأنّ أذاها يمكن أن يطول كلّ الكائنات الحيّة. فلا تنجو منها الحيوانات ولا النباتات إذا ما أطالت فيهم النظر وحدّقت فيهم بتركيز، كأن يجفّ ضرعها أو أن يصيبها مرض خطير فتموت.
10. يعتقد أنّ الأرملة نذير شؤم وأنّ نحسها أكثر ما يطال الأشخاص الّذين يمرّون بفترة انتقاليّة في حياتهم، كالعرسان والنساء الحوامل والرضّع. فهي تمثّل خطرا محدقا عليهم، لذلك تعمد الأمّهات الحديثات العهد بالولادة إلى التهرّب منها واخفاء الأطفال الرضّع عنها لحمايتهم منها. فلا يلحقهم أذاها ولا يصيبهم مكروه أو أيّ مرض خبيث قاتل.
11. السكافي، (فاتن)، "معنى الحياة في علم النفس"، مجلّة جيل العلوم الانسانية والاجتماعية، عدد 37، بيروت، مركز جيل البحث العلمي، 2017، ص ص 38-25.
12. الزين، (أميمة)، "الماء وحضارة المجتمعات الانسانية"، مجلّة جيل العلوم الانسانية والاجتماعية، عدد 1، بيروت، مركز جيل البحث العلمي، 2013، ص ص 63-51.
13. CHEVALIER, (Jean) et CHERBRANT, Ibidem, 891.
14. نشير إلى أنّ الذاكرة الجماعية تحتفظ بصورة مشرقة للحنّاء، ذلك أنّها ارتبطت في الثقافة الشعبية بالجنّة. وتستند هذه الصورة الإيجابية للحنّاء على تراث ديني ثريّ وحافل، من ذلك أنّه ممّا يروى عن الرّسول صلّى الله عليه وسلّم أنّه كان مولعا بهذه النبتة حتّى أنّها كانت شجرته المفضّلة.
15. NAJAR, (Sihem), Pratiques alimentaires des djerbiens ; une étude socio-anthropologique, Thèse de Doctorat en Sociologie, Université Paris V, 1993, p 176.
16. الزحيلي، (وهبة)، التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج، دمشق، دار الفكر المعاصر، 1997، ص 276-277.
17. VALENSI, (Lucette) et UDOVITCH, (Abraham), Juifs en terre d'islam ; les communautés de Djerba, Paris, Archives contemporaines,



1

تدريس آلة التشيلو للمبتدئين في تونس: قضية الاختيار

قراءة نقدية من خلال الأسباب والدوافع

د. قاسم الباجي - كاتب من تونس

إن مسألة البحث في مضامين تتعلق بجزئيات التعليم الموسيقي الخاص بقسم الآلات أمر يؤخذ مأخذ جد لضرورة الاعتناء بالجانب التعليمي والأدائي المطبق على الآلة الموسيقية بكونها مخرجا صوتيا ذا دلالة ثقافية وفي هذا المضمار تتنزل دراستنا لمؤدي آلة التشيلو [1] ونخص بالذكر منهم المبتدئين في علاقتهم مع المحيط الموسيقي من منظور سوسيولوجي انطلاقا من عملية الانتقاء أو الاختيار لدراسة آلة التشيلو في تونس نحو المواصلة في سلك الاحتراف.

أهمية الدراسة

تكمن أهمية هذه الدراسة في كونها تسلط الضوء على الميدان الموسيقي بصفة خاصة وإن صح التعبير تعرف بجنود الخفاء منه وتحديدا بعض عناصر ومكونات مختلف الفرق الموسيقية لما تمنحه هذه العوامل البشرية من مزايا على التوظيف الركحي كما أننا نولي الاهتمام بكيفية وطريقة اختيار دراسة آلة التشيلو في تونس لدى مختلف الشرائح العمرية.

مبررات اختيار الموضوع

اعتبارا أن الآلة الموسيقية بمختلف أصنافها هي آداة لتفعيل الفعل الثقافي فهي تساهم كجزء هام من الإبداع البشري كما تمثل شاهدا ماديا على مستوى همزة الوصل بين العلم والإبداع والفن، ونحن نسعى من خلال هذه الدراسة الى إثارة وراء أغلب العوامل والحيثيات التي لها علاقة بدراسة آلة التشيلو للمبتدئيين في تونس منذ اختيار المتعلم لتعلم هذه الآلة، ونظرا لتلقينا التكوين الأكاديمي في دراسة التشيلو تولد هاجس لدينا وراء السعي لتبيين بعض الحيثيات المحيطة بالواقع التعليمي للآلة ومدى انعكاسها على المستوى الأدائي.

إشكالية الدراسة

لفت نظرنا ظاهرة انقطاع البعض من متعلمي آلة التشيلو من تلاميذ وطلبة لأسباب يراها البعض شخصية الا أنها تؤثر سلبا على متطلبات السوق الاستهلاكية للإنتاج الموسيقي التونسي كما تؤثر على ديمومة مواصلة دراسة آلة التشيلو فما تكون هذه العوامل المؤثرة على العزوف إن كان كليا أو جزئيا ؟ وهل أن المعايير المناسبة لبلوغ نجاح تكوين عازف تشيلو المحترف تتطابق مع أغلبية التلاميذ لدراسة التشيلو؟

لقد لمسنا ضرورة النبش وراء قضية عزوف متعلمي آلة التشيلو في تونس عن مواصلة دراستهم للآلة من خلال الوقوف وراء ماهية الأسباب وآثارها على المستوى التعليمي والتنفيدي في الوسط الفني.

أهداف الدراسة

تهدف هذه الدراسة الى تشخيص الواقع العملي لدارسي آلة التشيلو في المعاهد الموسيقة التابعة لوزارتي الثقافة والتعليم العالي في جهات البلاد التونسية[2] والتي تمثل ثمرة إنتاج تعليمي وأدائي لعازفي آلة التشيلو، سنفسح المجال للجيل الصاعد والمستقبل، لتكوين إعدادات في شكل جداول بيانية توضح أسس الاختيار لدراسة آلة التشيلو.

الجانب النظري

بدأ التعليم الموسيقي بتونس يزداد انتشارا ضمن تأسيس الجمعية الرشيدية سنة 1934 اذ مهدت لإرسال مناهجه الحديثة من ناحية تكوين ثلة من المتعلمين الشبان في اختصاصات عديدة من الأداء الغنائي والآلي حتى تحقق إثراء للساحة الفنية من ناحية الإنتاجات الموسيقية في مختلف الأنماط والألوان تواترا من حقبة زمنية لأخرى. سجلت آلة التشيلو حضورها الركحي منذ تلك الفترة كما زادتها التحديات والتحديثات الموسيقية رسوخا من عصرنا الحالي نحو مختلف الأنماط الموسيقية ومع ذلك فقد ظلت تفتقر لمختصين في عزف التشيلو من فترة الى أخرى. فلو تأملنا لهذه الظاهرة وافرازاتها في فضاءات الممارسات الموسيقية لوجدنا أنه ثمة عوامل داخلية وخارجية تتحكم في التفعيل الركحي الأدائي لآلة التشيلو، غير أن المشهد الأدائي قائم على دراسة آلة التشيلو وكيفية توظيفها أدائيا في مختلف الموسيقات المتداولة.

من المتعارف عليه أن أماكن عازفي التشيلو في الفرق الموسيقية قليلة العدد بالمقارنة مع الآلات الموسيقية الأخرى بحسب متطلبات العمل الموسيقي ومن خلال قراءتنا لواقع بحثنا الميداني في رصد لعناصر من الفئة المستهدفة من جامعيين ومتكونيين تبرز معلومات إحصائية من خلالها ندرج جدولا إحصائيا يفيد معلومات تقنية بخصوص معدل التشكيلة الدراسية المتعلقة بتدريس آلة التشيلو في تونس بالفترة المحددة بين سنة 2013-2017 (أنظر الجدول).

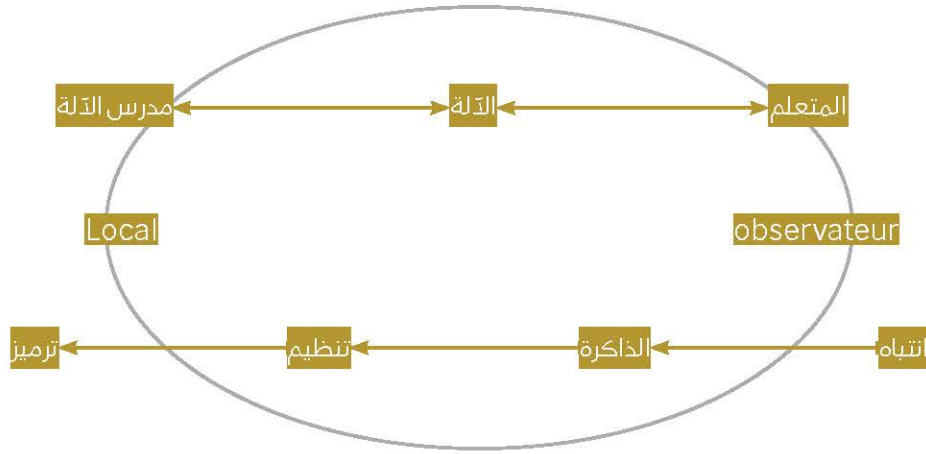
يعتبر العامل الصوتي مؤشرا دقيقا لدى إدراك المتعلم رغبته للميول للآلة الموسيقية بشكل عام فالملاحظ أن لأغلبية المبتدئيين الشعور بعدم الاستمتاع الكامل من ناحية الرنين الصوتي لطابع التشيلو اعتبارا أن الأصوات الغليظة تمثل صعوبة من ناحية الإصدار والإدراك حتى أصبحت هذه الظاهرة عادة لدى أغلبية المتعلميين[3] إلا أنه يمكن نعت هذا العزوف في اختيار التشيلو لدى أغلبية المتعلمي بالمعاهد الموسيقية وكذلك بدور الشباب يكون معبرا عن ثقافة سائدة أصبحت ولازالت

المؤسسة الجامعية /التعليمية	تشكيلة أساتذة آلة التشيلو	متعلمو آلة التشيلو	مادة التشيلو الغربي	مادة التشيلو العربي
المعهد العالي للموسيقى بتونس	3	يتراوح عددهم بين 3 و 6	في حدود 60 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المعهد العالي للموسيقى بسوسة	2	يتراوح عددهم بين 3 و 5	في حدود 60 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المعهد العالي للموسيقى بصفاقس	2	يتراوح عددهم بين 3 و 5	في حدود 60 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المعهد العالي للفنون والحرف بقابس	1	يتراوح عددهم بين 2 و 4	في حدود 60 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المعهد العالي للفنون والحرف بقفصة	1	يتراوح عددهم بين 1 و 2	في حدود 60 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المعهد العالي للفنون الدرامية والركحية بالكاف	1	يتراوح عددهم بين 1 و 2	في حدود 60 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المعهد الوطني للموسيقى بتونس	1	يتراوح عددهم بين 1 و 4	في حدود 30 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المركز الوطني للموسيقى والرقص بسيدي صابر	1	يتراوح عددهم بين 1 و 4	في حدود 30 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المعهد الجهوي للموسيقى بسوسة	1	يتراوح عددهم بين 1 و 4	في حدود 30 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المعهد الجهوي للموسيقى بصفاقس	1	يتراوح عددهم بين 1 و 4	في حدود 30 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المعهد الجهوي للموسيقى بقفصة	1	يتراوح عددهم بين 1 و 4	في حدود 30 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المعهد الجهوي للموسيقى بالقيروان	1	يتراوح عددهم بين 1 و 2	في حدود 30 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد

متواترة من خلال الوراثة والتعلم والتفكير والتقليد اثر اختيار تعليم آلة التشيلو وبعدها.

قد تمثل هذه الظاهرة أبرز الدوافع التي تؤثر على التوجيه الاختياري لتعلم آلة موسيقية مصاحبة، حيث توجد حالات من المتعلمين يمارسون العزف على آلتي التشيلو والعود. ولنجاح هذه الطريقة يعول المستفيد على امكانياته الفيزيائية والذهنية كطول الأصابع والقامة أن تمنح تركيبة الرصيد الموسيقي من ناحية الكفاءة في قراءته الفورية والقواعد النظرية، بينما نادرا مانجد متعلما لآلة التشيلو وكمان في نفس الوقت نظرا لمضار التقنية التي تحل على الأداء الآلي لكل منهما[4]، وفي الطرف المقابل يستفيد متعلمو التشيلو بشكل جزئي من رصيدهم الأدائي لآلة الكمان من ناحية البعض من ترقيمات مواضع الأصابع، حيث تصبح مسكة التشيلو شبيهة لهم بالرباب وتسهل على المتعلم في تنفيذ تقنية الجذب والدفع، الا أنه تحصل أضرار على المستوى التقني لتعليم التشيلو من بينها صعوبة حذق أماكن الدوزان ومواضع العفق السليمة على الملمس نظرا لبعد مسافات عفق أماكن النغمات بالمقارنة بآلة الكمان، كذلك شأن الوتريات الأخرى بإستثناء الكونتروباص اضافة إلى توفر فرصة لمدى تأثر المؤدي بالجانب التطريبي والتعبيري على سهولة التنفيذ.

خلال فترة الثلاثينات أولت الرشيدية[5] اهتمامها بتدريس مواد وآلات الموسيقى الغربية التي كانت



تحت اشراف «نيكولاه بونورة»[6] وهدفت الى المصالحة بين التونسيين وتراثهم الكلاسيكي، حيث أصبحت مسألة الاكتفاء بأداء التشيلو الغربي في تعلم تقنيات الآلة والمواصلة في دراستها تصورا قبليا فطريا لدى أغلبية المتعلمين يرجع الأمر الى عوامل نرشح أولها وأهمها لطريقة توجيه مدرس الآلة قبل أن يختار المتعلم دراستها وبعدها وتسبب هذه العملية خللا على ثقافة المستفيد على مستوى رسم أيقونات يحدد من خلالها أهدافا مهارية ومعرفية لنمط الأداء الآلي.

يتحقق الفعل الموسيقي المنشود عن طريق مسار سيكولوجي مرجعه الرصيد الموسيقي من خلال مسار العمليات المعرفية وآليات الأسس البيولوجية «التعرف على مناطق الإدراك الراجعة بالنظر إلى الانتباه والحواس واللغة والذاكرة والتعلم» ولتحقيق الاستجابة المعرفية[7] التي تبني القرار لاختيار الأكثر إقناعا وفق الرغبات الذاتية[8].

تمثل وظيفة الجهاز العصبي المركزي (central Nervous system) في تفسير ملامح الاختيار لدى متعلم التشيلو المبتدئ كسائر الآلات الموسيقية الأخرى من خلال سلوكيات التأثر[9]، يعمل النصف الأيسر للدماغ بالنسبة للموسيقيين حيث يكون المخ الأيسر المسؤول عن معالجة معلومات الأطراف اليمنى من الجسم من خلال مهارات اللغة المنطوقة والمكتوبة على سبيل المثال تنفيذ المدونة الموسيقية أو الارتجال الحر.

ان العزف على الآلة الموسيقية بشكل عام لأول مرة لا يحتاج لطاقة من المؤدي نظرا لتلقائية الحركة التي تعتبر أمرا لدى الدماغ بينما تتطلب جهدا من الوعي والضبط حين تسهل دروس الآلة وتبدأ المعلومات تتراكم شيئا فشيئا لدى المتعلم بل يتغير سلوك المتعلم من ناحية التدقيق في الانتباه حيث تتولد بعض الملاحظات المتعلقة بقواعد الأداء ومن حينها يبدأ المتعلم بتصنيف قدراته الذهنية والمهارية مقارنة بالمطلوب من أسس الآلة وقواعدها.

ثمة إشكالية في مستوى منهجية التدريس من جهة عدم حث المتعلم المتمكن من أبجديات الأداء كالسلالم والتقنيات الغربية من خلال دراسته لبعض التمارين والمؤلفات الغربية حيث أن أغلبية متعلمي التشيلو يفتقرون كثيرا لاكتساب الخبرات والمهارات والمعارف نتيجة عدم المحاكاة والتقليد لانعدام احتكاك المتعلم مع غيره من الموسيقيين، يرجع الأمر لتعليمات مدرس الآلة نتيجة التمسك بالحركات الأدائية الموجهة إليه والتقيد بالموقف التعليمي وغالبا ماتكمل هذه الظاهرة خاصة في محاولة الأغلبية من المتعلمين طريقة الأداء الموسيقي العربي على التشيلو، مما يحدث تعكرا على مستوى العلاقة الحميمة القائمة بين مدرس الآلة وبين المتعلم وتصبح الآلة مجرد آداة (مكينة) لإصدار أصوات لا يعي بها المؤدي ويكون المعنى المعلوماتي جافا.

الانتباه الإرادي الانتقالي (selective Attention)				
1- مثيرات البيئة المحيطة	مدرس الآلة	الأصدقاء	الأمور	عازفي الآلة
2 - مرحلة الكشف (الحواس)	تكوين رمزية		مؤشر ايقوني	
3 - مرحلة التعرف	محاولة التعرف على طبيعة مثيرات المؤشر الأيقوني ودلالاته			
4- مرحلة الإستجابة للمثير	تحديد المؤشر الأيقوني (A) المصنف ضمن مثير حسي المتمثل في نوعية وجودة الأداء وتعالج معرفيا في الذاكرة القصيرة أو الفاعلة ضمن عملية الإدراك			
5 - الإستجابة				

1) الذاكرة:

إن (الذاكرة) و(التذكر)[10] عاملان رئيسيان في استذكار المعلومة المخزنة كصورة ذهنية لدى المؤدي (المتعلم) اعتبارا لنشاط خلايا الدماغ الأيسر[11] من حيث صورة الإستماع التي أدركها المؤدي من خلال الانتباه لها سواء كانت هذه الحركة تنعكس بالإيجاب أو بالسلب على طبيعة منظور الاختيار، وغالبا ماتكون آلية تحقيق التذكر سواء كان سلوكا أو نصيحة أو أداء وقع انتباهه من مدرس الآلة أو المحيط التدريسي (متعلمين، مدرسين، ولي أمر المتعلم، من آلة التشيلو كأداة أورغانالوجية سمعية) من خلال آثار الحالة النفسية والجسدية حيث يحدث خلل على مستوى الجهاز العصبي المركزي، ويصبح مسار الاستجابة المعرفية تلقائيا غريزيا وبالتالي تكون نتيجة القرار من اختيار المتعلم لآلة التشيلو تابعة لمرجعية الذاكرة الجماعية الشعبية.

من بين العوامل المساندة للاستذكار ولتنشيط الذاكرة قصد بلوغ مؤشرات افتراضية يسعى لها متعلم آلة التشيلو في تونس، نرى أنه من الضروري أن يقيس مستوى الطموح والذكاء بحيث أن يحدد المتعلم مستواه وفق مشهد واقعي يحيط بمآلات التعلم في سوق الشغل، ما يلفت انتباهنا هنا أن عدد عازفي التشيلو يشكو من نقص ملفت للانتباه مقارنة بغيرها من الوتريات جراء خيبة الأمل والشعور بالإحباط مما يؤثر على مستوى النمو[12] ويسبب في خلل على مستوى تذكر المعلومة من حيث تطبيقها آليا على الآلة الموسيقية وتسبب هذه الظاهرة شيئا فشيئا عزوفا كليا وينجر عنه غياب عن حصص الآلة وعدم تنفيذ قواعد مدرس الآلة مهما تنوعت توجيهات المدرس التعليمية والنفسية والعكس وارد لدى البعض من خلال تأثير البعد الجيني الوراثي وتحقق عملية الاسترجاع أكثر سهولة نحو القرار الصائب في الاختيار لكن تظل الدافعية سلوكا واضحا في غريزة المتعلم.

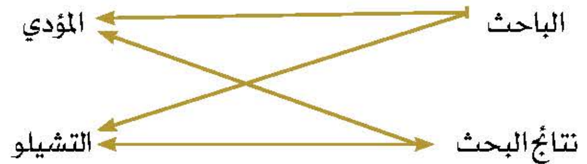
تبقى مسألة اختيار «آلة التشيلو والعزف عليها نحو بلوغ مميزات «الموسيقي العازف» ارتباطا بموضوع تحديد الاختصاص الأدائي سواء كان اجراء الإختيار ينساق الى «أداء التشيلو الغربي» أم «أداء التشيلو العربي»[13] اعتبارا أن عملية الاختيار نقطة انطلاق يستهدف من خلالها المستفيد مسيرته الأدائية بالوسط الفني ويتحول الموضوع الى متطلبات الممارسات الموسيقية.

ان واقع الممارسة الموسيقية في تونس انطلاقا من مطلع القرن الواحد والعشرين يشهد تقلبات من خلال تغيرات طرأت على مختلف الأنماط والتعابير الموسيقية في شتى الموسيقات ولو أخذنا موقع «التشيلو» من خلال الكم الهائل من موسيقيين (عازفين، ملحنين، موزعين وغيرهم،) يتضح أن آلة التشيلو نادرا ماتم استخدامها بالشكل الجماعي أو المنفرد وعند تفعيله غالبا ما يكون اللجوء الى التقنيات والتكنولوجيات الحديثة من برمجيات هندسة الصوت والمونتاج وهذه

العملية تحدث سلبيات ان لم نقل ضررا لمستخدمي التشيلو عامة والعنصر البشري خاصة اعتبارا أن هذا الموقف ماهو الا «صناعة لحدث أدائي موسيقي» وترجع عوامله لعومل «مادية» أو «زمنية» بالتالي يتمثل اقصاء أداء عازف التشيلو واستبداله بـ«أداء تشيلو حاسوبي» أو «رقمي» مشكلة لا فقط في حق مستخدمي التشيلو بل لدى متعلمي التشيلو نظرا لتأثير هذه الخلفية على المؤشرات الذاتية الخاصة باختيار الآلة الموسيقية.

2) دور ديمومة البحث العلمي ومساهمته في مواصلة تعليم دارس آلة التشيلو المختارة

تترك البحوث العلمية أثرها على أهل الإختصاص من الناحية الميدانية من حيث استفادة العازف من البحث عبر ممارسته الآلية ونجد لها وجهة نظر خاصة تبلور مفهومها في تعابيره الآلية من هنا تكمل أهمية الاعتماد، فالبحث العلمي ليس علميا موسيقيا فقط بل ميدانيا. إن قلة البحوث التونسية الخاصة بالأداء الآلي لآلة التشيلو يحتم عليها نوعا من المنطق والأسباب بتعلة حصر الإشكاليات فيها تسبب قطيعة في انشاء وتحديث العلاقة المباشرة بين ماهو مخبري وما هوملموس.



وترجع هذه الظاهرة ليس ففقط لقلة ذوي الإختصاص من باحثين وعازفين إنما يسيطر مبدأ «انعدام عدم التفكير والسعي لإيجاد حلول في إشكاليات تتعلق بفنون الأداء الآلي للتشيلو سواء كان عربيا أو تونسيا لأن مسألة الإكتفاء بمسألة «التفكير» تفعل نشاطا تعاونيا مثل المؤسسات الجامعية بألمانيا التي تقوم على مبدأ «الوحدة بين التعليم والبحث العلمي» من حيث أنها لا تكتفي بالمحاضرات والدروس للطلبة وشرطها الوحيد النشاطات هو التعاون الوثيق بين الباحثين في هذا المجال[14].

إن النتائج المخبرية ماهي الا حبر على ورق ما لم يتم توظيفها وتبويبها بالأسلوب المحكم، ميدانيا نرى وجوبية إحداث طريقة لسماع وتذوق نماذج سمعية بصرية يوفرها مدرس الآلة من شأنها أن تهدف لدافعية مسار الاختيار الصائب بنسبة واقعية، وتستهدف هذه النماذج السمعية أساليب أدائية مختلفة «لأداء التشيلو العربي» و«أداء التشيلو الغربي» والأداء يشمل تنوعا أدائيا لعديد من العازفين لا يقتصر على مؤدي واحد ليتسنى لدى الشخص المختار ملكات إدراكية تبعا للتأثير الملموس على نفسية المتعلم وعلى الأحاسيس البشرية حيث يفرز سلوكا انفعاليا يؤثر بشكل إيجابي لدى المتعلم بغض النظر عن عمره ويتجسد في التعبير عن انفعالات كالتوتر والقلق، الفرح والسرور الى جانب تحصيل فوائد أخرى لها صلة بالقدرات الذهنية خاصة من خلال القدرات السمعية المتاحة من قبل المدرس فيرسم المتعلم مؤشرا تقريبيا لبلوغ المستوى التنفيذي المراد تحقيقه بعد تطبيق أسس وقواعد تعليم التشيلو الغربي.

يستحسن أن يختار مدرس الآلة نماذج مختلفة لتسميع المألوف من المتداول من التساجيل السمعية والمرئية الذات صلة بالأداء الآلي من أنماط موسيقية وأسلوبية متنوعة في الشبكات المعلوماتية لدى المحيط السمعي البصري للمتعلم، وكذلك الأنماط الموسيقية غير المنفذة والتي يستوجب أداؤها بصفة فردية من قبل المدرس حيث تتمحور أهداف النماذج كالآتي:

- نموذج سمعي شرقي (يختاره المدرس مسلطا الضوء على الجانب التعبيري والتقني)
- نموذج سمعي غربي (يكشف من خلاله ملامح متعددة لتقنيات الآلة وفي شتى المستويات الأدائية).

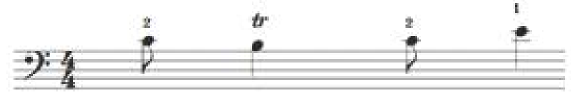
تعالج المرحلة التقبلية للمتعلم على النحو التالي:

إحساس ← تخيل ← معرفة

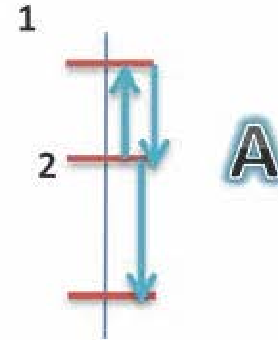
العمل على تنشيط الذاكرة الحسية السمعية، فبعد توقف المثير السمعي تبقى المعلومات في الذاكرة الحسية السمعية لبعض الوقت قبل تمريرها للذاكرة القصيرة، بعد

مرحلة إحساس المتعلم بالمثير السمعي يسعى المدرس للتركيز على فواصل من المثير السمعي البصري الذي يهدف من خلاله ترميز المعنى (Semantic coding) لهدف تحيينه آليا من قبل المدرس من الناحية التطبيقية فيسترجع المتعلم الحركة الأدائية المخزنة في ذهنه وتكون العملية كالآتي:

الترميز الصوتي البصري الذهني لدى المتعلم في حركة معينة لأداء لتقنية الزغردة

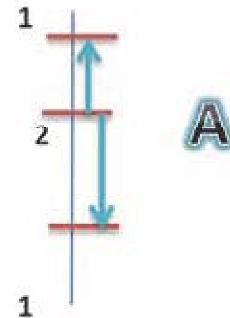


تجسيد الحركة التقنية على الملمس عند شرح المدرس



الوتر الأول «لا» La=440 hz

تجسيد الحركة التقنية على الملمس عند أداء المتعلم بعد مدة طويلة المدى شريطة مواصلته في التدريب المستمر وتطور مستواه الأدائي



بروز ملامح الحركة لدى المتعلم من خلال قراءته للائحة الرمزية التي من خلالها يتذكر المتعلم الأداء الأولي للمدرس فتعطي بوادر تحفيزية وحافزا لبلوغ تنفيذ الحركة المطلوبة وتذلل الصعوبة بصفة تلقائية توازيا مع توجيهات المدرس.

من الجانب التعليمي نرى أنه لا بد أن تعاد هيكلة وتحديث نظام الدراسات الخاص بتدريس آلة التشيلو لدى الجامعات ومعاهد الموسيقى، خاصة أن تعليم الآلة يشهد اضطرابا من حيث تطبيق المنهاج (على مستوى تنوع التمارين المدرجة للمتعلمين واختلاف الجانب الذوقي للمدرسين) وبقي الموضوع بين الاختلاف والائتلاف... توازيا مع زمن الحصص[15] (مدة الحصة نصف ساعة لتدريس الآلة بالمعهد الوطني للموسيقى، الحصة لمدة ساعة في الأسبوع للمعهد العالي للموسيقى) . من وجهة نظرنا أن زمن دراسة التشيلو غير كاف لإعداد كفاءات في الأداء الآلي الغربي أو العربي. نذكر على سبيل المثال، أنه من المعتمد في قسم الآلات بالمعهد العالي للموسيقى العربية بمصر أن دراسة التشيلو لا يقل عن أربع ساعات أسبوعيا بما فيها «كونسير فاتوار» مصر والدارس المبتدأ بصفة خاصة يحتاج لساعات كثيرة إلى جانب التدريب المنزلي مهما كانت درجة الموهبته لديه مشاكل كثيرة قد تظهر في عملية التدريس مثل إمساك الآلة أو القوس أو حركة الذراع الأيمن ووضع الأصابع واليد اليسرى الى جانب طريقة الجلوس ودقة التنغيم ومدى قدرة المتعلم على الاستيعاب خاصة في ظل وجود وسائل الإلهاء وتعددها مثل (*social media*) أما بالنسبة للدارسين المتقدمين في المستوى الأدائي فقد تظهر مشاكل أدائية الخاصة بنقاء الصوت وطريقة أداء تقنيات اليدين وحتى يتسنى للمدرس مراقبة كل ما ذكر فلا يكفي بأي حال من الأحوال ساعة أو ساعتان أسبوعيا لكي يتخرج عازف محترف[16].

ان تكثيف الطاقم التدريبي لدراسة التشيلو يعطي دافعية وفتح المجال للمنافسة لدى المتعلمين من تلاميذ وطلبة لكي لا تقتصر دراسة الآلة على الجنسيات الأجنبية. إن لتوجيه الوالدين أثرا كبيرا لتحقيق الدافعية للاختيار خاصة أن الأغلبية من أولياء الأمور يحفزون أبناءهم على «اختيار الآلة الموسيقية»

السـهلة حسـب تقديرهم بمعنى تلك التي تكون سريعة التعلم إما للانخراط والمشـاركة في العمـل الفني للماديات أو الاكتفـاء بـأداء موسـيقي في اطـار النشـوة والمتعة إن صح التعبير متناسـين المنحى التطويري والحـرفي الأدائي للتشـيلو زيادة على بعـض التعلات الكثـيرة كعدم توفر المسـاحة المكانية الكافيـة للتدريب.

3) صعوبات التواصل لمتعلمي آلة التشيلو:

من صعوبـات التواصـل المنفرة للطفل نجد أسـلوب أسـتاذ الموسـيقى الذي قد يكون عازفا ماهرا أو مشـهورا، ولكن ليسـت لديه الطريقة الصحيحـة التي تحفز الطفل على إكمـال الدرس.

نجد مثال ذلك:

1. قصور في وسـائل التبليـغ لدى الأسـتاذ أو ضعف في وسـائل الاسـتقبال لدى الطفل.
2. التسـبب في حالـة نفسـية مضطربـة لـدى الطفل وعـدم شـعوره بالحريـة والتلقائية خـلال الدرس وذلـك من خـلال أسـلوب الأسـتاذ غير المـدروس.
3. عوائـق تتصل بـذات الأسـتاذ أو بسـلوكه ويندرج ضمنها كل مـا يترتب عـن نظام التعليم المسـتخدم وتقنيـات التواصل.
4. عوائق تتصل بذات المتلقي.
5. عوائـق وصعوبـات مصدرهـا المحيـط المـدرسي أو المحيـط العـام الـذي يكتنف المدرسـة.

من صعوبـات التواصـل البيداغـوجي الحاصلة بين الأسـتاذ والطفل نجد:

1. عدم تحقيق الأستاذ للتواصل المطلوب بينه وبين الطفل وذلك ما يؤدي إلى قلة جدواه وتقلص نتائجه.
2. يكـون الأسـتاذ المشـرف ثقافتـه في التواصـل البيداغـوجي غـير مكتملـة بمعـنى ذلك أنـه لا يزال طالبـا ومعرفته لآلـة الكمان الجهـير مقتصرة فقط علـى الـدروس الـتي تلقاهـا في المعهد.
3. عـدم الحرص علـى توفير الشـروط اللازمـة لبعث الحيويـة للطفل وترغيبـه في الآلة أثنـاء الدرس.
4. عـدم الإصغاء للطفـل ومنعه من اسـتخراج ما لديه من أفـكار وتصورات.
5. عدم توفق الأسـتاذ في ترشـيد الطفل وإقداره على فهم تقنيات الكمان الجهير والتمكن من العزف عليها.
6. نجد كذلـك صعوبات مصدرهـا الوسـائل المنهجية المعتمـدة في تحقيق التواصـل البيداغـوجي، مثال:
7. عدم وضـوح الأهداف والتأثـيرات المـراد إحداثها في الطفـل خلال تلقيـه الدرس.
8. ضعف النقل البيداغوجي وإخفاق الأسـتاذ في تحديد المعلومات المطلوبة منـه أثناء الدرس.

لتجـاوز هذه الصعوبـات هناك حلـول مقترحة علينا المرور بها.

الجانب التقني

1) مـدى دور تقنين المسـتوى الأدائي ومسـاهمته في عامـل الاختيار:

تمثـل «أسـلوبية الأداء» عامـلا «ايبسـتيمولوجيا» في نحـت شـخصية أدائيـة مسـتقبلية لـدى المتعلـم قصـد الخـروج مـن سـلوك «الروبوتـيزم»[17] التابـع لأداء الطريقـة الغربيـة، ليـس مـن خـلال التدريـب الحركـي المطبـق علـى التماريـن الآليـة فقـط، بـل عـن طريـق الكيفيـة لأسـلوبية الأداء المـدرب للتمريـن وكل الآليـات السـمعية المتاحـة للمتعلـم. ميدانيـا يتـوخى الأغلبيـة مـن مـدرسي الآلـة تسـليم المادة العلميـة ألا وهـي التمريـن الموسيقي، السـلالم، شـرح التقنيـات... في مرحلـة معينـة مسـتقبلية يكـون تأمـين المعلومـة بـكل جفـاف إن صـح التعبـير (نوعيـة التدريـب روتينيـة مـن حيـث تمريـر المعلومـة الـتي تمثـل حركـة أدائيـة) مـن منطلـق عـدم الإيحـاء للمتعلـم بمـدى نجاعـة واسـتغلال التقنيـة المكتسـبة في أي موسـيقى مـن الموسـيقات.

نطرح طريقة نسـتعمل فيها التقنيات الغربية للأداء الموسـيقي العربي و«يـؤدى التمرين جماعيـا» إضافة الى التدريب علـى تقنيـة النبر علـى الأوتار مآلاتـه مهارية

وإدراكية من حيث الرنين الصادر من الآلة، يستغله المدرس لإيحاء المتعلم بمهارة هذه التقنية واستغلالها في الأداء الموسيقي العربي، خاصة ليستكشف الدارس السبل الممكنة للحركية الأدائية الخاصة بالموسيقى العربية واستأنسنا بنموذج في مقام البياتي وأشكال متعددة (أداء لتقنية النبر المنفرد على التشيلو والنبر المصاحب لآلتي الكمان والعود) حتى تعتاد الأذن على سماع هذا البعد الوسط بين مسافة النصف تون والربع تون وهو ما يرتبط ارتباطا مباشرا بوضع إصبع العفق لهذه المسافات على مرآة الآلة حتى يعتاد الطالب عليها، اخترنا المركب (10/8) السماعي الثقيل وهو من الإيقاعات الآلية أو الغنائية ويعتبر من الإيقاعات التي يجب أن يعتاد عليها دارس التشيلو كدراسة عربية.

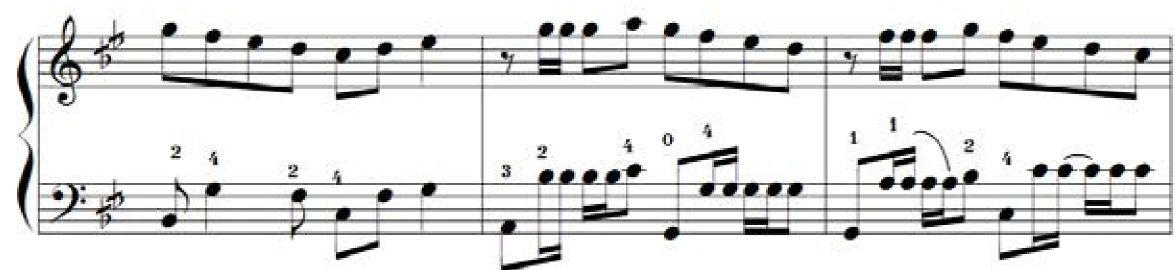
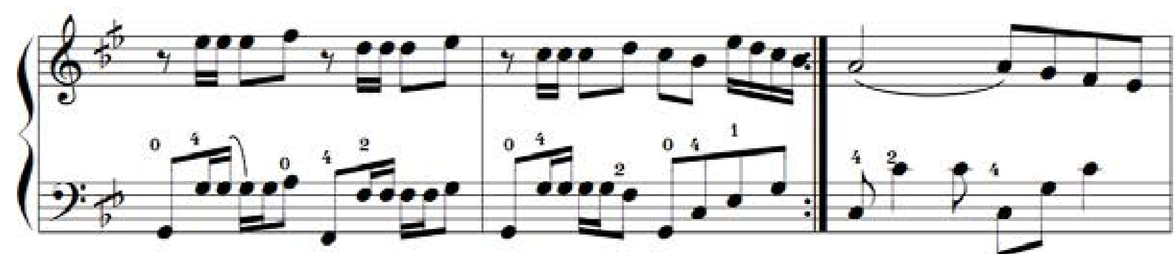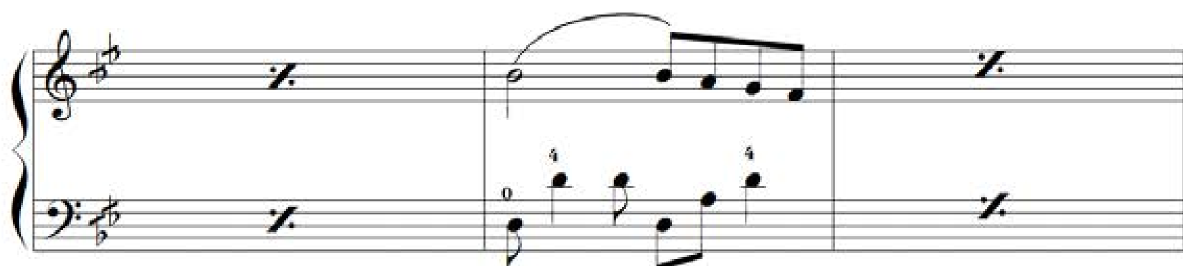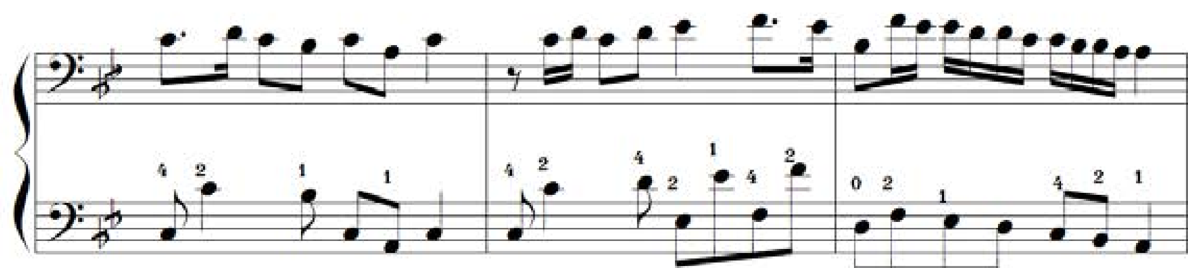
تمرين على أداء النبر بطريقة الأوكتاف

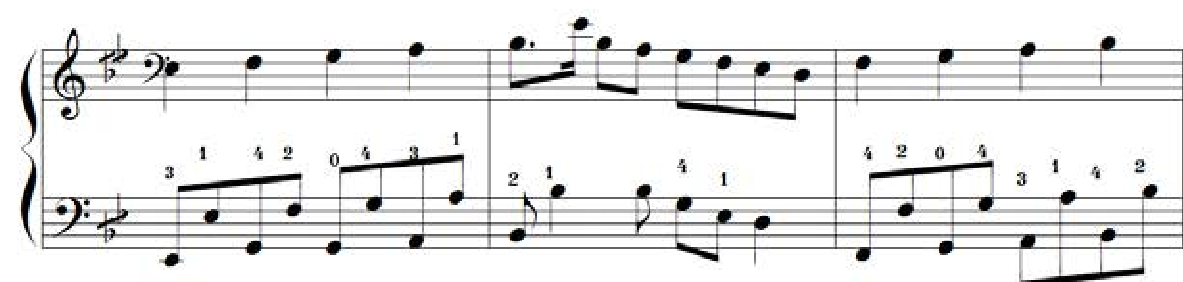
Pizziczto
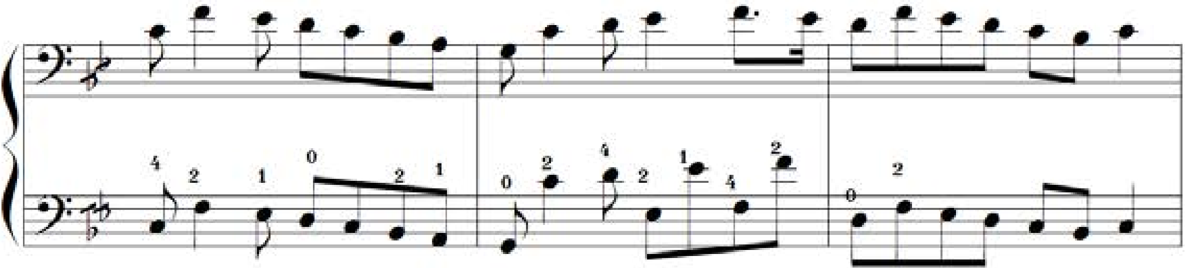
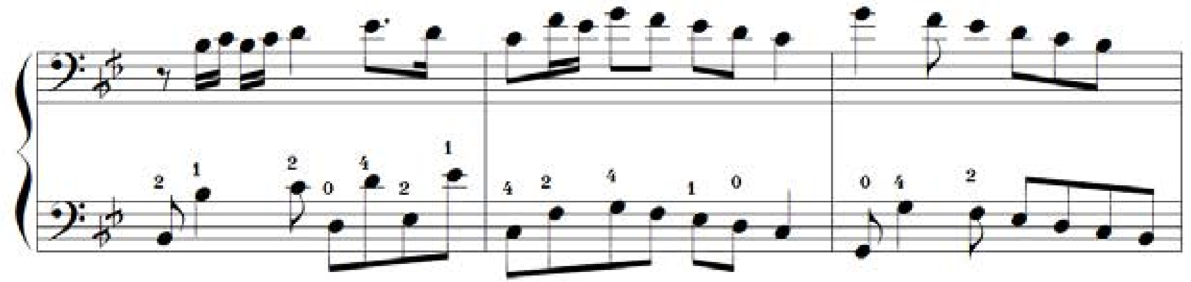
تمرين لأداء الإيقاع السماعي الثقيل

أداء لتقنية النبر على الأوتار

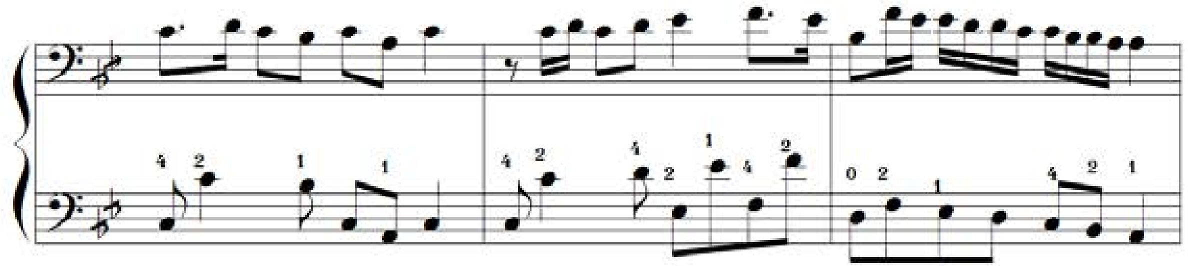
تنفيذ لآلة الكمان وآلة الإيقاع مع آلة التشيلو
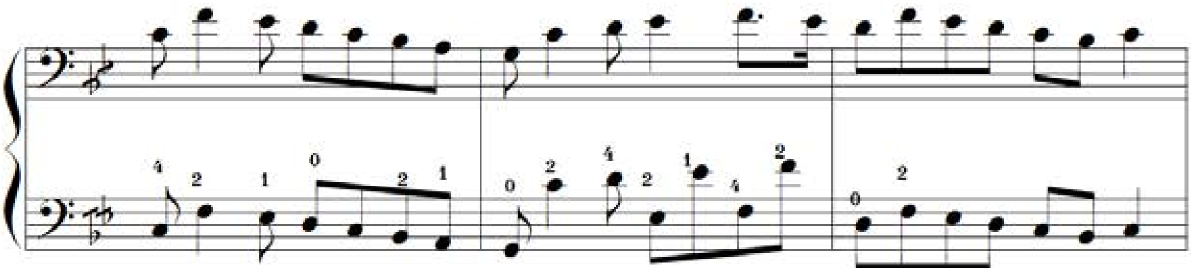
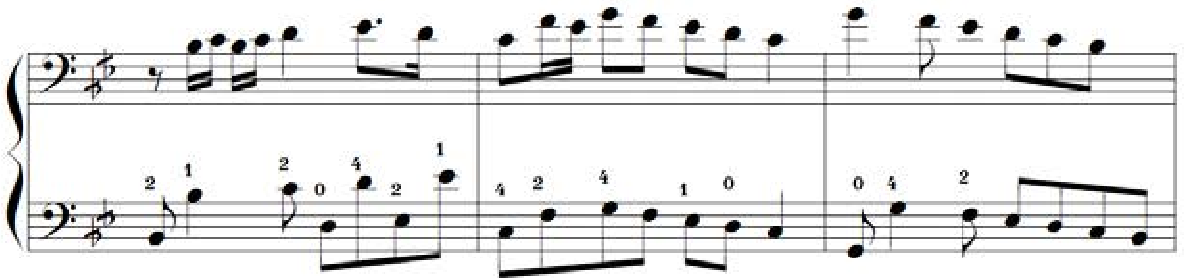







2
1
2
0
4
2
1
4
2
4
1
0
0
4
2


4
2
1
0
2
1
0
2
4
2
1
4
2
0
2


4
2
1
1
4
2
4
2
1
4
2
0
2
1
4
2
1


2
1
2
0
4
2
1
4
2
4
1
0
0
4
2


4
2
1
0
2
1
0
2
4
2
1
4
2
0
2

إن ظاهرة تمسك مدرسي التشيلو الغربي بتنشئة المتعلم وصقل إعدادات كفاءاته على الأداء الموسيقي الغربي يفرز عدة مشاكل من بينها حالات من الانقطاع بسبب القلق واليأس للمتعلم بممارسته لنفس النمط المتعارف عليه أو العزوف بسبب عدم تجاوز المستوى التنفيذي المطلوب من خلق أسلوبية الأدائية وفتح المنافذ الارتجالية لجل الموسيقات باستثناء النظام التونالي.

إن لطبيعة الجانب الأدائي من شأنه أن يؤثر على قرار الاختيار لدى المتعلم اعتبارا أن المستفيد من تعليم التشيلو بغية الوصول الى الأداء الآلي المنفرد ليس «الصولو»[18] فقط بل «العزف المنفرد»[19] كسائر الوتريات الأخرى (مثالا الكمان والعود) ولتوفر ضبابية منهجية للأداء الموسيقي العربي يتولد نقص معياري لدى دافعية المتعلم وتحفيزه على الاختيار وتبقى «البصمة الأدائية للمدرس» أملا تتغنى بها أبرز مؤشرات أسس الاختيار باعتبارها عاملا حسيا مباشرا للمستفيد.
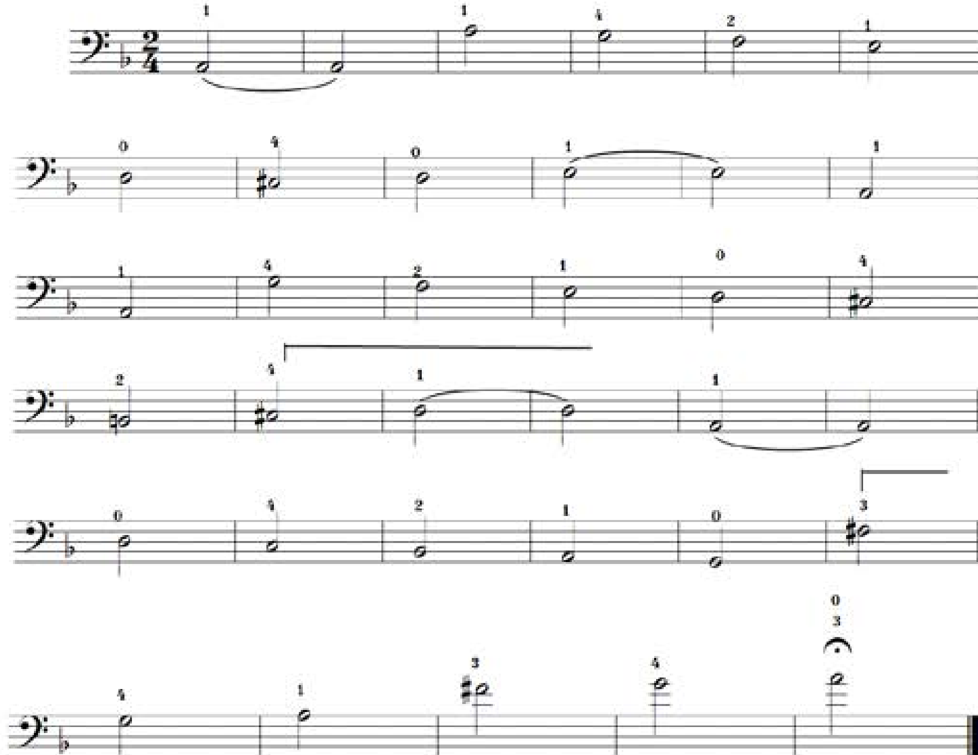
2) الصعوبات التي تواجه متعلم التشيلو المبتدئ وكيفية التغلب عليها:

لكل متعلم آلة موسيقية صعوبات يواجهها المؤدي من شأنها أن تنعكس سلبا على مصيره لاختيار التشيلو باعتبارها أصبحت عائقا أدائيا ذهنيا لذلك نرى أنه من المستحسن التوجه نحو البحث وانتقاء النماذج الموسيقية القابلة للتنفيذ الأدائي كوسيلة تعليمية والاستفادة منها في تذليل الصعوبات التي تواجه المتعلم المبتدئ وذلك عن طريق التوصل الى أهمية صياغة الألحان المشهورة بما يتناسب مع أسلوب الكتابة للآلة والسعي وراء تحويل المادة العلمية من مادة جافة الى مادة مسموعة من قبل المدرس الى جانب أداء السلم وعزفه في صورة لحنية من خلال اللحن المعروف.

نطرح نموذجا لمقدمة موسيقى «النهر الخالد» في مقام الكرد يتطرق للمحور النغمي والانتقالات الوضعية (*Shifting*) في كل منحى تعبيري مناسب.

مقدمة النهر الخالد

الموسيقار محمد عبد الوهاب



لا يفوتنا أنه ثمة عوامل نراها قاسية تستوجب انقطاع المتعلم لتعليم التشيلو خاصة أن هذه العوامل تتمثل في أخطاء تقنية (إمساك الآلة وإمساك القوس) أدائية شائعة من شأنها أن تعيق العملية التعليمية وتأخذ من منظور تطبيقي أبرزها كالآتي:

عدم ملاءمة المقعد لطوله أو الجلوس على مقعد غير مطابق للمواصفات ربما لعدم توافر الإمكانيات أو تغاضي بعض المدرسين حديثي التخرج عن أهميته في العملية التعليمية.

1. قصر طول المقعد بالنسبة لطول الدارس الذي ينتج عنه احتكاك القوس بالساق اليمنى للمتعلم خاصة في حالتي العزف على الوتر الرابع (دو) وبالساق اليسرى على الوتر الأول (لا). دخول الآلة داخل منحى ساقي الدارس أكثر من الازم واختلاف نقطة تلامس الركبتين مع الآلة

2. زيادة طول المقعد بالنسبة لطول الدارس والذي ينتج عنه عدم ثبات القدمين على الأرض، أو ثباتهما بشكل جزئي، أو التفافهما حول ساقي المقعد أو حول بعضهما.

3. عدم مطابقة المقعد للمواصفات: قد يكون المقعد مناسبا لطول المتعلم ولكنه غير مطابق للمواصفات الآتية كعدم ثباته على الأرض نتيجة لعدم تساوي ساقيه الأربعة في الطول أو ميول أحد جانبيه نتيجة لقصر طول ساقين منهم. كذلك أن يكون المقعد غير مسطح من القاعدة أو الخلف وأكثر هذه المقاعد ضررا في العملية التعليمية هو المقعد المنخفض من الخلف والذي يؤدي الى تقويس الظهر ونزول الجسم من الخلف داخل المقعد.

وللتغلب على هذه الأخطاء نرى من الضروري ملاءمة حجم المقعد وارتفاعه بالنسبة للمتعلم التي تعتبر من أهم عناصر التدريب على الآلة خاصة بالنسبة للأطفال أو قصيري الطول من الكبار، فلا بد أن يكون لهم مقعد قصير بحيث تلامس أقدامهم الأرض تماما ويكون إنشاء الساقين على شكل زاوية قائمة، أما بالنسبة لمواصفات المقعد فلا بد أن يكون مسطحا من القاعدة والظهر وثابتا على الأرض وغير مائل من أحد جانبيه.

يلعب القضيب المعدني دورا هاما في العملية التعليمية وقد يترك المدرس حرية التحكم في طوله واختيار مكانه على الأرض وتظهر أخطاء من شأنها أن تعيق العملية التعليمية والأدائية كقصر طول القضيب المعدني بالنسبة لطول المتعلم والذي يترتب عنه قصر طول الآلة بالنسبة لطول الدارس وانخفاض لوحة المرايا عن مستوى وضع اليد اليسرى وبالتالي زاوية فتح الساعد بالنسبة للكتف، وانخفاض الجزء المخصص لمرور القوس أفقيا بشكل مستقيم على الأوتار وبالتالي يكون العزف أعلى هذا الجزء مما ينتج عنه صدور صوت خافت وغير جيد، كما أن زيادة طول القضيب المعدني بالنسبة لطول المتعلم مما ينتج عنه زيادة طول الآلة بالنسبة لطول المتعلم، كذلك ارتفاع لوحة المفاتيح عن مستوى وضع اليد اليسرى، وقد يكون هذا الوضع مريحا بالنسبة للوضع الرابع (وضع العنق)، ولكن في حالة الوضع الأول تكون زاوية فتح الساعد بالنسبة للكتف صغيرة وضيقة مما يضطر المتعلم لرفع اليد اليسرى أكثر من اللازم وتعليقها، الأمر الذي يسبب حالة من التعب في الذراع والكتف. كذلك ارتفاع الجزء المخصص لمرور القوس أفقيا بخط مستقيم على الأوتار، وبالتالي العزف أسفل هذا الجزء قريبا من الفرسة مما ينتج عنه صدور صوت زجاجي حاد. للتغلب على هذه الأخطاء نرى تقصير أو تطويل القضيب وفقا لطول المتعلم بإرشاد مدرس الآلة حيث تتوسط الآلة جسم المتعلم وتكون الحافة اليمنى للجزء العلوي لظهر الآلة (بجوار الرقبة) ملامسة للصدر على أن يكون مفتاح وتر (دو) خلف الأذن اليسرى مباشرة ويكون صندوق الآلة بين ساقي المدرس وتساعد الركبتان في إحكام إمساك الآلة لعدم تحريكها يمينا أو يسارا والتحكم في زاوية ميل الآلة، وتكون نقطة تلامس الركبتين في المنحى الصغير الواقع تحت التجويف الكبير الذي ينتصف الآلة، بينما تلامس الركبة اليمنى جانب الآلة وتكون على شكل



2

زاويــة حــادة بينمــا تكــون الســاق اليســرى علــى شــكل زاويــة قائمــة وبذلــك تكــون القــدم اليمــنى خلــف القــدم اليســرى بحــوالي أربــع أو خمــس بوصــات.

4. د- قرب مــكان وضع القضيب المعــدني على الأرض بالنســبة لجســم الــدارس الــذي ينتج عنــه ضيق زاوية ميل الآلة بالنســبة لجســم المتعلم أو إلصاقها بــه والــذي يســبب ارتطــام ســاعد اليد اليســرى بالناحية اليســرى من صــدر المتعلــم في حالة العفق على لوحــة المفاتيح واحتكاك القوس بســاقي المتعلم في حالــة العــزف على وتــري (دو) و(لا).

5. هـ- بعد مكان وضــع القضيب المعــدني على الأرض بالنسبة لجســم المتعلم والذي ينتج عنه زيادة زاوية مثــل ميل الآلة بالنســبة لجســم المتعلــم وابتعادها عن الجســم أكثر مــن اللازم والذي يســبب أولا عدم إحكام إمســاك لآلة نتيجة بعدها عن ســيطرة ركبتي المتعلــم، ثانيــا إجهــاد الذراع الأيســر بأقــل مجهود عــزفي بســبب ارتفــاع الكتــف نتيجة فتــح مفصله أكــثر من الــلازم لإمكانية العفق علــى لوحة المفاتيح بالأســلوب الصحيح (اســتقامة اليد مع الساعد) أو أن يضطــر المتعلــم للتغلــب على هذه المشــكلة عن طريق غلــق مفصل الكتــف على حســاب الطريقة الصحيحــة للعفق وذلك بثني مفصل الرســغ للخارج وتركيز قــوة الأصابــع في العفــق على اليــد فقط مع عدم اشــتراك الســاعد لعدم اســتقامة الــذراع، مما ينتــج عنه ضعف عفــق أصابع اليــد. وللتغلب على هــذه الأخطــاء نــرى أنــه إلى جانــب اختيــار الطول المناســب للقضيب المعدني علــى الأرض يلعب دورا أساســيا في اختيار زاوية ميل الآلة بالنســبة للجسم والــتي تتراوح بــين 55° و 65°.

6. و- عــدم ثبــات القضيــب المعدني علــى الأرض مما ينتــج عنــه انصراف تركــيز المتعلــم عن العــزف الى محاولــة إحــكام إمســاك الآلة بقــوة بــين ركبتيه، الأمــر الذي يســبب حالة مــن التوتر والشــد في كل أجــزاء الجســم ويحدث ذلــك لأحــد الأســباب الآتية:

- أن يكــون القضيــب المعــدني غــير مدبــب مــن طرفــه.
- نعومــة الأرض مثــل (أرضيــات الســيراميك والرخــام وغيرهــا).
- مرونــة القضيــب المعــدني بســبب رفــع ســمكه أو صناعتــه مــن معــدن غــير صلــب.
- عدم إحكام ربط القضيب المعدني بسبب خلــل في المســمار الــذي يتحكم في ربطــه.

وللتغلــب على هذه الأخطاء نــرى أن القضيب المعدني الذي يثبت في نهاية الآلة لإســنادها علــى الأرض يجب أن تكون شــاملة المواصفات الآتية:

1. أن تكون صناعة القضيب من المعدن الصلب الذي لا يمكن انثناؤه أو نقوسه مع مراعاة السمك المناسب.
2. أن يكون مدببا من نهايته.

3. إحكامــه بمفتاح قوي مــن المعدن يثبــت في الآلة عن طريق جزء خشــبي قــوي مدبب، ومثبــت في الجانب السفلي للآلة.

4. أن يكون طوله مناســبا بحيث يتناســب مــع أطوال جميــع المتعلمين.

أكثر الأخطاء شــيوعا بــين المتعلمــين المبتدئين تظهر في طريقة إمســاك القوس نظرا لاختلاف أطــوال أصابع اليد مــع بعضها، إلى جانب اختلاف أطوالها وســمكها من شــخص لآخر خاصة اصبــع الإبهام الذي يتمــيز بطبيعة خلقية خاصة مــن حيث قطره وســمكه وزاويــة انحرافه واختــلاف قوة مفصله من شــخص الى آخــر وتظهر هذه الأخطــاء محاولــة من الــدارس لإحكام إمســاك القوس، ولكن بطريقــة خاطئة حيث يقوم بإمســاك القوس بقوة عــن طريق ضغــط الأصابــع الأربعــة (القوة)-وضغط اصبــع الإبهــام (المقاومة)- الأمــر الذي يــؤدي الى إجهاد اليــد والــذراع الأيمــن، وإعاقــة حركــة مفاصــل الذراع خاصــة مفصل الرسـغ على النحــو التالي:

1. اصبع الإبهام:

- دخــول إصبــع الإبهــام أكــثر مــن الازم في التجويــف الواقــع بــين طــرفي الماكينــة.
- ضغــط إصبــع الإبهــام بقــوة علــى عصــا القــوس أو طــرف الماكينــة.
- ثــني مفصــل إصبــع الإبهــام للداخــل بــدلا مــن الخــارج مخالفــة لطبيعتــه الخلقيــة، مــع تعرضــه للشــد العضلــي.

2. الإصبع الرابع (الخنصر)[20]:

- التفــاف الإصبــع الرابــع حــول مفتــاح الماكينــة مع دخــول القــوس الى راحــة اليــد بشــكل مبالــغ فيــه.
- اســتقامة الإصبــع الرابــع بحالــة مــن الشــد العضلــي مــع وضــع طرفــه أعلــى مفتــاح (الماكينــة)، أو العصــا، أو وضعــه أعلــى العصــا دون لمســها علــى الإطــلاق.

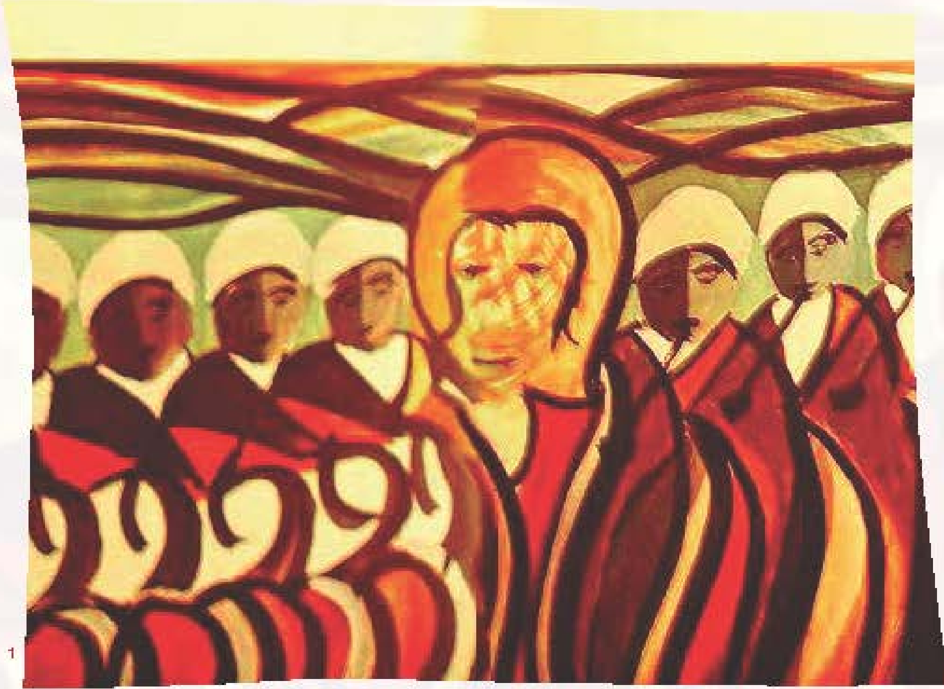
3) حوصلة:

إن حســن اختيــار الآلــة الموســيقية لــه مــن الأهميــة في أن ينتقــل الموســيقي مــن مرحلــة الهوايــة الى مرحلــة الاحــتراف فالآلــة الموســيقية وإن كانــت الوســيلة في إصــدار النغمــات تبقــى الموســيقى الأداة الأساســية في ابتــكار هــذه النغمــات إذ بدونــه لــن تصــدر هــذه الآلــة موســيقى فلــكل آلــة رنينهــا الخــاص وهــذا مــا يجعــل الموســيقي يفضــل آلــة عــن أخــرى وتكــون هــي مصــدرا لإلهامــه لكــي يرتقــي مــن الهوايــة إلى الحرفيــة . هــذا الاختيــار ماهــو الا نقطــة بدايــة لــكل موســيقي هــا ولكــي يكتشــف الــذوق الــذي يميــل إليــه ويلتصــق بــه حــتى يحســن آداؤه ويطــور مســتواه لكــي يصــل في مســيرته إلى الحرفيــة المنشــودة وتكــون بذلــك حافــزا ومحفــزا لــه.

خاتمة

من خــلال هذه «القــراءة النقدية» تجــاه تمركز «آلة التشــيلو» تعليميــا وأدائيــا، اضطررنا لتســليط الضوء علــى الأســباب والدوافــع الــتي لها تأثــير علــى العملية التعليمية لدراســة الأداء الآلي تجاه التوصل لقرار الاختيار كمرحلة رئيســية وهي من الأولويات الــتي يمر بها متعلم الآلة الموســيقية

إن مجال فنون الأداء الآلي مرتبط بثقافة وسيكولوجية تعــود عليها الموســيقيون بالدربة فنرى أنه لا بد من رســم اســتراتجية إنمائيــة بمعــنى الانطــلاق من أهــداف عامة محددة ووضع الخطــط والبرامج لتحقيق هــذه الأهداف وضبط آليــات لازمة لتنفيــذ خطط وبرامج عبر أنشــطة محــددة وهادفة قابلــة للتعميم تجــاه الســلك التعليمي والأدائي ولبلوغ الحد الأقصى لتحقيــق مبدإ الديمقراطية الثقافيــة للتعريف بفــن الأداء الآلي كثقافــة آلية لابد من الاعتنــاء بهــا كمنفذ حــسي يعــرف بالهوية الموســيقى المــؤداة للتشــيلو العــربي أو الغــربي عــن طريق ســمات منهجية نصفها في شــكل إرســاليات آلية تعبيرية سماتها اجتماعية، عرقية...فهل مــن آلية لتصنيف النمط الأدائي لعازف التشــيلو بعــد مرحلة مــن التكوين..؟



1

الأبعاد الإسلامية والقيم الوطنية في العيطة الجبلية

« عيطة القوس »

أ. رضوان العماري - كاتب من المغرب

تزخر العيطة الجبلية بمفردات وعبارات دالة على المقدس الإسلامي، والمتأمل في ذلك يجد فيها حقلا انتروبولوجيا خصبا للبحث في دلالة هذا المقدس وطبيعته ورمزيته، وكذا ظروف توظيفه وأبعاده. وتجليات المقدس في خطاب العيطة تنم عن خلفية فكرية وعقائدية أطرت وتؤطر رؤية معينة للمقدس، لدى سكان المناطق الجبلية. وهذا ما دفع الشاعر الشفهي إلى توظيف مجموعة من الأسماء والأفعال والأشياء الدالة على هذا المقدس.

أبعاد ورمزية المقدس الإسلامي في العيطة الجبلية

أول شيء يمكن أن نتبينه في أول حديثنا عن المقدس في العيطة، هو ما ذهب إليه الدكتور عبد السلام البكاري الذي يشير خلال دراسته لقبيلة بني مسارة، أن سكان هذه القبيلة على غرار باقي القبائل كلهم ذوو أصول شريفة، فمنهم « صنف يدعي

الشرف ولازال حائزا على بعض ظواهر السلاطين، وصنف آخر منهم من ينتسب ومنهم من لا ينتسب»[1]. كل هذا سيكون له حضور قوي بتجليات مختلفة، في الإنتاج الشفهي بالمنطقة، بل لا بد أن يختار له الشاعر الشفهي طرقا لتوظيفه في علاقته بالقيم الوطنية. ونحن عندما نتكلم عن الشفهي فنحن نقصد العروسي والكرفطي وعبد المالك الأندلسي، لأنهم نظموا العديد من القصائد العيطية المغناة.

لعل السؤال المشروع هنا هو: ما خلفية توظيف رموز المقدس الإسلامي في نصوص العيطة الجبلية؟ كما يتوجب طرح السؤال عن سبب كشف الشاعر الشفهي لنص العيطة عن مرجعيته الإسلامية في نصه؟

1) العيطة الجبلية ورمز التوحيد:

عاشت معظم سكان قبائل اجبالة في كنف طلب العلم، وتعلم القرآن الكريم وحفظه وتجويده، منفتحين على مجموعة من العلوم الشرعية، كما عاشت هذه القبائل في جوار مجموعة من الزوايا لأولياء الله الصالحين، لازالت هذه الزوايا شامخة إلى حد الآن، تقدم أدوارها الدينية والسياسية والتعليمية، وحتى الاقتصادية والاجتماعية منها، الأمر الذي كان له التأثير الإيجابي على ثقافة أهل المنطقة، وطريقة إنتاجهم للنصوص الشفهية.

ومن خلال الملاحظة الأولية وجدنا أن نصا عيطيا واحدا من نصوص عيطة القوس، يغنيه محمد العروسي، والكرفطي وحاجي السريفي، كما غناه، ويغنيه العديد من غيرهم، تتكرر فيه لازمة «رَبِّي العَالي» بعد كل شطر من أشطر القصيدة، ومن خلال الإحصاء العددي، وجدنا أن هذه اللازمة تكررت إحدى عشر مرة، وفي كل مرة تقترن بلفظة «أولياء الله»[2]. كما تقترن بعبارة الحمد والتوكل على الله، والتسليم للأولياء. وكأن العيطة بهذا المعجم الإسلامي الكثيف ترفض كل وثنية، وكل توكل على غير الله، وأوليائه الصالحين.

وفي سؤالنا عن مغزى هذا التوظيف، تعددت الأجوبة، بين من يرى أن الشاعر الشفاهي وظف ألفاظ المقدس فقط للرقي بمستوى لغته، ومن يرى أنه حاول أن يؤطر خطابه بماهو ديني للكشف عن مرجعيته الدينية. و«العالي» اسم من أسماء الله الحسنى، وجد فيه الشاعر الشفهي الاسم الأكثر ملاءمة لسياق العيطة إيقاعا ولحنا وتعبيرا. والتوجه إلى السماء هو دلالة على التوجه نحو قوة عظمى مقدسة وعليا، غالبا ما يتوجه إليها الإنسان الجبلي في الشدة كما في الدعاء والتضرع والتوسل إلى الله، دون أن ننسى أن هذا الجبلي غالبا ما يقصد الأماكن المقدسة ومقامات الأضرحة للدعاء، ولذلك جاء اسم ربي العالي وغيره من أسماء الله الحسنى مقترنا باسم الأولياء في أكثر من قصيدة شفهية.

2) رسول الله: مزار الولي القريب يقلص مسافة الحج البعيد

وْمَا الصّلاة عْلَى مُحَمَّدْ	وانَا انْصَلي مْعَاكُمْ
زُيّــارْ رَسُـــولْ الله	عَبّيوْنَا فَــ حْمَاكُــمْ

نكاد لا نعثر في مجمل العيوط التي أداها العروسي والكرفطي على نص عيطي واحد يخلو من ذكر اسم الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، فبينما يكشف الشاعر الشفهي في النص عن مرجعيته الدينية، يتم التبرك في المقابل، بذكر اسم الرسول الكريم في بداية كل نشاط احتفالي موازي. وبالنظر إلى هذا المدخل البسيط والقصير لقصيدة نص عيطة القوس، الذي أوردناه سابقا، نجد أن الشاعر يقرن زيارة الولي الصالح بزيارة قبر النبي الكريم. وأن هذا الشاعر يطلب مرافقة الموكب خلال هذه الزيارة، وكلمة 'عَبّيوْنَا' يقصد بها في اللهجة المحلية: خذونا في حماكم، وقد ذكرت الصلاة بكونها عماد الدين، هنا كدليل على الإيمان القوي بالله، وصدق النبوة وشرف وبركة وكرامة الولي المقصود بالزيارة.

ويجمع كل سكان المناطق الجبلية، أن زيارة الولي كانت تشكل نموذجا مصغرا من موكب الحج الذي كانت تحول عوامل جغرافية الوصول إليه، مثل بعد المسافة إلى قبر النبي، وعوامل اقتصادية، تتمثل بالخصوص في عدم القدرة على تحمل الأعباء المادية للحج، فلذلك يشكل مزار الولي الصالح وخصوصا

مولاي عبد السلام القريب، الذي سنأتي على ذكره، تقليصا للمسافة في زيارة مقام الرسول الكريم.

3) الأولياء: الإيمان بالله والكرامات والنسب الشريف

يطلق اسم الولي في المغرب، الذي يعتبر تاريخه تاريخ الزوايا[3]، على مجموعة من المقامات الشريفة التي تحظى بتشريف واحترام كبيرين، ولا يتم تدنيسها وكل من زعم فعل ذلك يكون مصيره أن تسلط عليه لعنة الله والولي والعباد. واسم الولي «هو في الأصل وصف من الولاء والتوالي، ومن الولاية والتولي، ويطلق على القريب بالنسب وبالمكانة والصداقة، وعلى النصير وعلى المتولي للأمر والحكم وغير ذلك، ويطلق على الرب عز وجل كما يطلق على العباد. أما من جهة العرف الإسلامي فالولي خاص وعام،»[4] ويدخل ضمن العام كل المؤمنين بالله وبوحدانيته، «أما الولي الخاص فهو الداخل في الوصف القرآني الذي أشار الله تعالى بقوله: ﴿ألا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون﴾[5] فأولياء الله هم المؤمنون المتقون وهم على مراتب متفاوتة ودرجات»[6]، فالولاية من خلال هذه النصوص لا تتأتى إلا بالإيمان وتحقق بعض الكرامات والنسب كما سنرى.

وقد شكلت أضرحة الأولياء حقلا معرفيا خصبا لمجموعة من المقاربات السوسيولوجية والأنثروبولوجية والتاريخية، ترى في هذه الأضرحة ظاهرة اجتماعية، وأن الأولياء هم «أولئك الأشخاص الذين يختصون بقوى وقدرات خاصة خارجة عن الطبيعة والإنسان. ويتميزون بها عن الناس، تجعلهم قادرين على أداء أفعال غير عادية إعجازية، يعجز الإنسان العادي عن أدائها وتعرف بالكرامات والبركات»[7]. وكما يرى مصطفى حجازي، «فالولي ملاذ ومحام يتقرب إليه (الإنسان المقهور) ويتخذه حليفا ونصيرا، كي يتوسط له لدى العناية الإلهية. الولي هو ولي الله، ومن خلال التقرب منه تتحقق الحاجات وتعم الرحمة الإلهية. وتسقط على الولي قدرات خارقة لها علامات، وهي الكرامات التي تميزه عن سائر البشر»[8]. ومن خلال العيطة قوس وقفنا على مجموعة من الأسماء لمجموعة من الأولياء، بالمغرب، عموما، وبالمناطق الجبلية خصوصا، تم توظيفهم في هذه العيوط لما يحملونه من قدسية وبركة وكرامات في متخيل أهل هذه المناطق، وكان من أبرزهم وأهمهم:

- مولاي ادريس زرهون (الله يْقَوِّي حَرْمُو)

أَجْبِيْلْ زَرْهُـــونْ	فِيهْ لَحْجَارْ فِيهْ التَّرْس
الله يْـــقَوِي حَرْمُو	الوَلِي مُولاَيْ إدْرِيسْ

يأتي الحديث في نصوص العيطة الجبلية عن الولي الصالح مولاي إدريس زرهون، المنسوب إلى الجبل الذي يقع فيه مقام هذا الولي مولانا أدريس الأكبر، «الذي قدم - رضي الله عنه - من الحجاز إلى المغرب، وهو أول آل البيت قدم إليه؛ بسبب الوقعة المشهورة بوقعة «فخ» ونزل منه بمدينة «وليلي» قاعدة جَبَلْ زَرْهُونْ، وهي المدينة الخالية الآن بإزاء الزاوية التي بها ضريحه. وكان نزوله بها في غرة ربيع الأول سنة اثنين وسبعين ومائة. وجمع البرابر على مبايعته والقيام بدعوته، فبايعوه يوم الجمعة الرابع عشر من شهر رمضان من السنة المذكورة»[9] ونفس الشيء يؤكده الناصري في كتابه الاستقصا الجزء الأول. ويذكر كذلك انه نزل هو ومولاه راشد، بجبل زرهون وبايعه هناك إسحاق بن محمد بن عبد الحميد أمير أوربة على البربر.

ويشكل ضريح الولي مولاي إدريس هذا بجبل زرهون مزارا للعديد من الأتباع المغاربة، وغير المغاربة المسلمين الذين يقصدونه لشرفه واعتقادهم فيه بقضاء أغراضهم، ومجرد الحديث بالسوء عن شرف هذا الولي العظيم قد يؤدي بالإنسان إلى اعتباره جاحدا، وكذا اعتباره مسيئا للمقدسات منتهكا لها، وانتهاك المقدسات في المتخيل الشعبي يمكن أن يكون مجلبة للعار والوبال والويلات.

وتوظيف اسم الوالي الصالح مولاي إدريس المنسوب إلى جبل زرهون في العيطة الجبلية، له أكثر من دلالة فهو يمثل الشرعية الدينية للمغاربة، بشكل عام، بانتمائه لآل البيت، وهو أول من قدم منهم إلى المغرب حسب المصادر والروايات الشفوية،

أضـف إلى ذلـك انـه يشـكل الأصـل في النسـب الشـريف للـولي الصالـح مـولاي عبـد السـلام شـيخ اجبالـة، لكـون مـولاي إدريـس جـد مـولاي عبـد **السـلام**.

- مولاي عبد السلام بن مشيش (شِيخْ اجْبَالَة)

طَلْعوا الطُّلْبَة يْزُورُوا طَلْعُو بَالْجَلالَة
مُـولاَيْ عَبْدْ السَّلاَمْ هُوَ شِيخْ اجْبَالَة

***

يَعْجَبْنِي وَادْ السّطَحْ يَعْجَبْنِي بَاحْجَارُو
مُـولَيْ عَبْدْ السَّلاَمْ سَعْـدَاتْ لِي زَارُو

ونسـبه، «أبـو محمـد سـيدي عبـد السـلام بـن مشـيش بـن أبي بكـر بـن علـي بـن حرمـة بـن عيسـى بـن سـلام بـن مـزوار بـن علـي بـن محمـد بـن مولانـا إدريـس دفـين فـاس بـن مولانـا إدريـس دفـين زرهـون وفـاتح المغـرب بـن مولانـا بـن عبـد الكامـل بـن مولانـا الحسـن المثـنى بـن مولانـا الحسـن السـبط بـن سـيدنا ومولانـا علـي ومولاتنـا وسـيدتنا فاطمـة الزهـراء بنـت سـيد العالمـين عليهـم مـن ربهـم جميعـا الصـلاة والسـلام»[10]. وتذكـر جـل المصـادر الـتي تحدثـت عـن الـولي الصالـح مـولاي عبـد السـلام بـن مشـيش، الـذي يوجـد مـزاره ومقامـه «بِجْبَـل لَعْلَـمْ» بقبيلـة بـني عـروس، والـتي «هـي قبيلـة أجـداده الكـرام، وهـي مـن القبائـل الجبليـة القريبـة مـن سـاحل المحيـط تكتنفهـا وتحيـط بهـا عـدة قبائـل جبليـة وهـي بينهـا كالعـروس. فشـرقا بنـو ليـث وجنوبـا الأخمـاس وبنـو يوسـف وسـوماتة وبنـو جرفـط وشـمالا بنـو حزمـار وبنـو يديـر وجبـل الحبيـب وغربـا الغربيـة والخلـوط، وعمالتهـا مدينـة تطـوان ودائرتهـا الخميـس وأربعـاء عياشـة»[11].

والمثير للدهشـة هنـا هـو أن مركزيـة قبيلـة بـني عـروس جغرافيـا بـين قبائـل اجبالـة، تقابلهـا مركزيـة مـولاي عبـد السـلام بـن مشـيش في خطـاب العيطـة، للدلالـة علـى كونـه فعـلا شـيخ اجبالـة بمـا تحملـه هـذه التسـمية مـن قـوة، كـون الشـيخ في المتخيـل الشـعبي هـو المركـز في اتخـاذ القـرارات الاجتماعيـة والروحيـة والأخلاقيـة في القبيلـة آنـذاك، والشـيخ كذلـك هـو شـيخ الفرقـة الموسـيقية وشـيخ البواريـة والعـارف بأصـول المهنـة والمحنـك فيهـا، «ففـي هـذه القبيلـة الشـريفة ولـد هـذا الإمـام العظيـم في القريـة الـتي كان يسـكنها والـده سـيدي مشـيش وهـي الحصـين أسـفل جبـل العلـم لجهـة القبلـة»[12]. غـير أن تاريـخ ميـلاده بالتدقيـق غـير متعـرف عليـه، «ولا يعـرف علـى التحقيـق تاريـخ ولادتـه، ويـرى بعـض المؤرخـين مـن الشـرفاء العلميـين وغيرهـم أنـه ولـد 559 أو 563هـ وبقريـة الحصـين، نشـأ وتعلـم الكتابـة والقـراءة، ويقـال إنـه لـم تمـر عليـه اثنـتى عشـر سـنة حـتى حفـظ القـرآن الكريـم بالروايـات السـبع»، ويقـال: «إن شـيخه في القـرآن هـو الـولي الصالـح سـيدي سـليم دفـين قبيلـة بـني يوسـف»[13]. أمـا عـن وفاتـه فيشـار إلى أن محمـد بـن أبي الطواجـين «هـو الـذي تسـبب في قتـل الشـيخ أبي محمـد عبـد السـلام بـن مشـيش رضي الله عنـه»[14]، دون الإشـارة إلى تاريـخ النازلـة، أو إلى عمـره لحظـة وفاتـه.

ويعتـبر ضريـح مـولاي عبـد السـلام مـزارا حقيقيـا مقصـودا مـن طـرف جـل القبائـل الجبليـة وغـير الجبليـة، وأتباعـه في كل دواويـر القبائـل، يقيمـون لـه المواسـم، ويستشـعرون وجـوده قريبـا منهـم في الدعـاء والقسـم وطلـب المـال والصحـة، وكل شيء حـتى لا تـكاد تقضـي يومـا مـع احـد سـكان القبائـل الجبليـة دون أن تسـمع اسـم مـولاي عبـد السـلام أكـثر مـن عشـر مـرات علـى الأقـل فاسـمه مذكـور حـتى في جلـوس الفـرد وقيامـه.

- مولاي بوشتى الخمار: (مُولْ التَّشْتَة وُلْمْقَامْ)

مُولاَيْ بُوشْتَى الْخَمَّارْ مَا زَيْنُو بَاخْضُورَة

«سـيدي أبـو الشـتاء الخمـار ت: 977. وأبـو الشـتاء هـذا: هـو المعـروف بالخمـار، ويقـال إن اسـمه محمـد بـن مـوسى، وأنـه شـاوي النسـب، وكان أسـمر اللـون، وهـو دفـين أمرجـو مـن بـلاد قشـتالة الـتي بقـرب نهـر ورغـة، بينـه وبـين نهـر سـبو»[15]. وتعـرف هـذه البلـدة بقبيلـة بـني مزكلـدة ويقـال عـن سـبب تكنيتـه بـأبي الشـتاء «أنـه كان في العلـم عنـد الشـيخ أبي زيـد عبـد الرحمـن ابـن ريسـون الشـريف، فاحتيـج إلى الشـتاء وفي تلـك البـلاد، فجـاء النـاس علـى الشـيخ أبي زيـد المذكـور يطلبـون منـه الاستسـقاء، فأخـذ بتلابيبـه سـيدي أبي الشـتاء ودفعـه إليهـم، وقـال لهـم: هـذا أبـو الشـتاء؛ خـذوا بتلابيبـه

ولا تطلقوه حتى تمطروا. فأمطروا في الحال، وجرى عليه ذلك الاسم»[16]. ومن سنن الزيارة للولي الصالح مولاي عبد السلام بن مشيش في ما هو متعارف عليه بين أهل القبائل الجبلية، أنه لابد لزائر مولاي عبد السلام أن يمر عبر مولاي بوشتى الخمار للتبرك منه أولا، وبعد ذلك يكمل الطريق إلى مولاي عبد السلام. «توفي – رحمه الله – ضحوة يوم الأربعاء الحادي عشر من شوال سبعة وتسعين وتسعمائة»[17]. وهذا ما يؤكده الناصري في كتابه (الاستقصا) حيث يقول: «وفي سنة سبع وتسعين وتسعمائة توفي الشيخ أبو الشتاء الشاوي دفين جبل آمركو من بلاد فشتالة ويقال اسمه محمد بن موسى»[18] ويعرف مولاي أبي الشتاء بين أهل القبائل الجبلية بمولاي بوشتى الخمار «مُولْ التّشْتَة وُلَمْقَام». ويعرف مقام الولي مولاي بوشتى الخمار مجموعة من الزيارات، سواء فردية أو جماعية، منتظمة في المواسم أو غير ذلك، على مدار السنة لما لهذا المقام من فضل في مجموعة من القضايا، من أهمها شفاء المس من الجن والسحر، والعكس والنحس.

– سيدي الحاج العربي: (سيدي الحاج العربي الرندي الأندلسي ت: 1176)

سِيدِي الحَاجْ العَرْبِي هُوَ احْجَابْ عْلِيكُمْ

ولم أعثر له سوى على تعريف بسيط في كتاب «سلوة الأنفاس»، فهو « المجذوب الفاتح، أبو حامد سيدي الحاج العربي الرندي الأندلسي الخراط حرفة. كان يعتريه الجذب أحيانا، فيخبر بمغيبات، ويحدث الناس عن بعض الكرامات، إلى أن توفي – رحمه الله – سنة ست أو سبع وسبعين ومائة وألف، ودفن بدار برأس الشراطين من فاس القرويين»[19]. وهو أقل الأولياء ذكرا من طرف أهل الجبل، إلا من طرف كبار السن فهم يولونه أهمية تضاهي أهمية الأولياء السابقين بالذكر، ويحتل مكانة مهمة في متخيلهم الشعبي وطقوسهم الدينية، وبالنظر إلى تبجيل وتعظيم هذا الولي، واعتباره حجابا ووقاية وسترا على القبائل، كما ذكر النص، يمكن الذهاب إلى «التأكيد على الدلالة الاجتماعية العميقة لظاهرة تبجيل الأولياء التي تستند بالأساس على الأدوار التحررية التي لعبها هؤلاء لفائدة جماعاتهم، وحمايتها من كل المخاطر الداخلية والخارجية التي تهددها»[20] مما يرجح كفة انخراط هذا الولي في الجهاد والدفاع عن الدين والنفس والوطن. ويتم ذكر الولي الصالح سيدي علال الحاج، في عيوط أخرى وهو «الولي الصالح سيدي علال الحاج البقالي الحرائقي الغزاوي الذي طلب الصلح بين القبيلتين 'مصمودة وبني مسارة' (أيام السعديين) بالنهر الساكت غرب جبل العش، المكان الذي لازال يعرف إلى حد اليوم بالعكاز، أي عكاز سيدي علال الحاج»[21].

4) الشروط الأساسية في الزيارة «زيار رسول الله عَبِّيوْنَا فَاحْمَاكُمْ":

– النية:

تتأسس الزيارات وخصوصا تلك التي تكون في اتجاه المقامات المباركة، والأماكن المقدسة، كالأولياء والصالحين، على نوع خاص من العلاقات التي تربط بين الطرفين: الزائر والمَقْصد أو المَزَار، وتعتبر النية الركيزة الأساسية فيها، حسب مجموعة من الشهادات الشفهية، ويدخل في هذا الإطار (النّية) كل مظاهر التسليم واليقين والإيمان ببركة الولي المُزار أي: المقصود بالزيارة، كما تتأسس على مجموعة من الشروط والآداب سواء الحال في الزيارة الفردية أو الجماعية، ومن أهمها:

«أن يذهب لها في الوقت الذي يكون فيه (المرء) فارغا من الأشغال الضرورية التي يضر تركها به في دنياه ومعاشه، وغير مطالب بحق من حقوق الله تعالى أو حق من حقوق عباده الواجبة»[22]، ولذلك نجد أن موسم الزيارة يتحدد بالخصوص في فصل الخريف بعد الانتهاء من الأشغال الفلاحية وتفرغ الناس للراحة، بعد سنة من التعب والكد. كما يجب «أن يقصد بالزيارة وجه الله تعالى لا طلب الجاه والدنيا. وأن يكون متطهرا طهارة صغرى لأنها مطلوبة في الدخول على الملوك والعظماء، وأن يلبس نظيف ثيابه، وأن يقدم زيارة الأحياء على الأموات حيث كان مسافرا أو في حكمه، وأن يذهب ماشيا لا راكبا تواضعا



2

لله تعالى واغتناما للثواب، وكذا الدعاء عند الإشراف على الروضة، ثم تحية المسجد، والإتيان من رجل القبر إلى محل جلوسه، والجلوس عند رأس الولي»[23]، ولذلك نجد أن يوم الزيارة هو يوم عيد عند الزائرين فيتطهرون ويستعدون ويلبسون نظيف ثيابهم، ويؤثرون المشي على أقدامهم على ركوب البهائم، ويتسابقون شيبا وشبابا، رجالا ونساء، في جو من المرح والسعد واليمن والنشاط، متناسين كل متاعب الدنيا ومشاقها.

- الطُّلْبَة:

طَلْعُوا الطُّلْبَة يْزُورُو طَلْعُوا بالجَلَالَة

يطلق اسم «الطَّالَب» أو «الفقيه» في المناطق الجبلية على كل رجل متعلم حباه الله بتعلم وحفظ وتلاوة القرآن الكريم، وكذا حفظ الأحاديث النبوية والتفقه في أمور الدين والشريعة الإسلامية، وقد كان «الطَّالَب» وجمعه «الطُّلْبَة» يتكلف بكل القضايا العلمية ويحسم فيها كقضايا الشهادة والميراث، والصلح بين الناس برعاية أعيان القبيلة، كما يتكلف بذبح أضاحي العيد يوم عيد الأضحى، كما كان ولازال، له الدور المهم والحاسم في الممارسات السحرية، كما كان يشكل المفتاح الرئيسي في توجيه الناس إلى الزيارات والأولياء الذين يملكون القدرة على قضاء أغراض القاصدين.

- الأذكار:

يعتبر «المُوسَمْ» مُرَكّبا شموليا يختلط فيه الطقوسي بالاجتماعي بالديني بالسياسي، و«هو فضاء طقوسي من موضوع يشكل محور الاحتفال الطقوسي، وإطار اجتماعي محدد قروي أو حضري، قبلي أو قومي. ثم زمكاني وأخيرا أنشطة جماعية ذات طابع طقوسي»[24] وخلال هذا الموسم، موسم «شِيخْ الجْبَالَة» مولاي عبد السلام، الذي يعقد بشكل سنوي في شهر شعبان من كل سنة هجرية، ويعتبر من أبرز التظاهرات الدينية والثقافية والاجتماعية.

كل هذه المظاهر تفرض ضرورة التساؤل، عن علة حضورها ومصادرها الرمزية، وأبعادها الأنثروبولوجية، مثلما أن الجواب عنها لا يمكن أن يكون خارجا عن المقدس.

جِينَاكُمْ جِينَاكُمْ أَهْلُ الله جِينَاكُمْ
لَوْلَا فَضْلُ الله لَمَا جِينَا زُرْنَاكُمْ



3

وَاالعَاشْقِينْ فْـالنَّبِي صَلِّيوْعْلِيهْ
اللَّهُمَّ صَلِّي عْلِيكْ أَرْسُولْ الله
جَاهْ النَّبِي عْظِيمْ
الجَنَّة للصَابرِينْ   النَّارْ لقُومْ الكَافرِينْ
الله يَنْصُرْ عْلاَمْ النَّبِي

ونشير إلى أن هـذه الأذكار تقـال في تنسيق تـام بـين الطلبـة الذيـن يقومـون بترديدهـا في البدايـة، يتبعهـم عـوام الرجـال ثـم زغاريـد النسـاء وبهجـة الأطفـال، كمـا أن هـذه الزيـارة لا تخلـو مـن أشـكال احتفاليـة أخـرى مـن قبيـل الموسـيقى «بالغَيْطَـة والطَّبَـل».

- الذبائح:

للذبيحـة في الإسـلام جـذور انتروبولوجيـة عميقـة، تتأسـس على الذبيحـة الإبراهيمية، وكيـف قبل سـيدنا إبراهيـم الخليـل التضحية بابنه إسـماعيل امتثـالا لأمر الله تعـالى ﴿وَفَدَيْنَاهُ بِـذِبْحٍ عظيم﴾ (الآية 107، سـورة الصافـات)، ولذلك بقيت واسـتمرت هـذه العقيدة بكل مـا تحمله من دلالات، راسـخة في كل فعـل ذبح، بل اتخذت تمظهرات جديـدة من بينها ذبائح الموسـم وبعض الهبات والهدايـا التي تقـدم للأضرحة.

وعنـد حلـول يـوم الموسـم يتـم تقديـم الأضـاحي ونحرهـا للتضحية بها، «ويتضمن لفـظ تضحية في معناه الاشـتقاقي، وفي معنـاه الحـرفي، فكرة خير ملمـوس مقدم أو محطم علـى مذبح كائن أعلـى، لكي يقر له بالسـيادة، وبالمقابـل لكـي يحصـل منـه علـى الحمايـة والعفـو والرحمة»[25]. فالعلاقة بين «السَّـيِّدْ» أو الـوالي والأتباع علاقة تبادلية، تقوم على أسـاس الأخـذ والعطاء يحكمها مبـدأ التضحيـة والـدم، والاعـتراف بالسـيادة والـولاء وتقديـم القرابين مقابـل توفير الحماية والأمن للسـكان، وتوفير الخصـب (التوجه إلى الأضرحـة في طلب الغيث) والصحـة والمـال، ونجـاح الأطفـال في الدراسـة وزواج العوانس وحمـل العاقـرات المتأخـرات في الإنجاب.

وللتضحيـة مجموعـة مـن الآداب والشـروط حيث «لابـد مـن التضحيـة بما هـو من درجـة دنيا في سـبيل غايـة أرفع أو أوسـع، لكن ما يضحى به لا يحتقـر، ولا تقلل قيمتـه أو تضيـع مـن جـراء ذلـك، في المقابل مـن خلال التخلـي الظرفي والباهظ، يكون الـشيء المضحى به محبوبا أكثر وييدو كأنه مسـكون بمعنى القدسي فهو ينتسـب إلى القيمـة العليا للغايـة التي يضحى بـه لأجلها»[26].

تتجلى إذن، كل مظاهر التقديس والتبجيل والتعظيم الـتي تشـمل كل المقدسـات الإسـلامية، بمـا فيهـا الله تعـالى ورسـوله الكريـم، وأوليـاءه الصالحـين، في نصوص العيطة الجبلية، وكل هـذه المظاهر تؤشر على المرجعية الإسـلامية للشـاعر الشـفهي، كمـا تـدل علـى الخلفيـة

الفكرية لسكان المناطق الجبلية عموما، وتغني العيطة بأولياء الله الصالحين على رأسهم المولى إدريس، ومولاي عبد السلام بن مشيش، وسيدي الحاج العربي، ومولاي أبو الشتاء الخمار، وسبعة رجال يدل في حد ذاته على عمق ثقافي لكون هؤلاء الأولياء منهم من يوجد ضريحه بالمناطق الجبلية ومنهم من يوجد ضريحه بعيدا كفاس ومراكش، وهذا يدل على موسوعية الشفهية. وموسوعية ثقافة الرجلين.

القيم الوطنية في العيطة الجبلية

عاشت قبائل اجبالة وضعا خاصا في التعاطي مع أزمة الحروب. فمن خلال كتاب «الاستقصا» للناصري و«الظل الوريف في محاربة أهل الريف» للفقيه العلامة سيدي احمد السكيرج، يتبين أنه منذ الفتح الإسلامي، وقدوم المولى إدريس الأكبر إلى المغرب واستقراره بجوار فاس، وتعاقب الدول التي حكمت المغرب، إلى بداية القرن التاسع عشر في المرحلة الأولى، ثم من بداية القرن التاسع عشر إلى الاستقلال في المرحلة الثانية، عرفت القبائل الجبلية حروبا طاحنة، سواء ضد العدو، أو فيما بينها، لكونها تقع أولا بين مشارف السواحل الشمالية التي امتدت إليها يد المستعمر الاسباني والبرتغالي، ومشارف مدينة فاس قلعة المجاهدين ومقر السلاطين، وفي المرحلة الموالية، بين الريف المستهدف من طرف الأطماع الإسبانية وبين المناطق الخاضعة للحماية الفرنسية. ولازالت هناك مجموعة من الآثار التاريخية المادية شاهدة على هذه الحروب، كبقايا الثكنات العسكرية، قصر المولى اسماعيل بغابة إيزارن بدوار اسكار قبيلة بني مسارة وثكنة عسكرية للجنود الفرنسيين فوق جبل يَسْوَالْ.

وكل هذه العوامل نفترض أن تكون مصدر لبس، تستحق البحث العميق لوضع تأريخ علمي ودقيق للمعطى الحربي داخل العيطة الجبلية.

فبقدر ما كان الريف بقيادة الزعيم عبد الكريم الخطابي يحاول استمالة القبائل الجبلية للدفاع عن عز الوطن وعن ملة المسلمين، كان الاحتلال الفرنسي في القرن التاسع عشر، يحاول تطويع شوكة هذه القبائل للتصدي للريف وتسهيل مأمورية احتلاله من طرف الإسبان، غير أن قبائل اجبالة كانت لها كلمة أخرى، ف «لما طالت مدة البارود على المراكز الاسبانية نحو أربعة أشهر، وتَضَيَّقَ الحصار على غالب العسس التي نصبها (القائد الاسباني خريرو) في قبيلة بني سعيد وغيرها من القبائل الجبلية، ولم يُفد في الدفاع عن المراكز البعيدة وأفرغها، قامت في وجهه جميع القبائل الجبلية الممتدة من قبيلة بني حسان إلى قبيلة بني مصور، قد داخله الدهش بما رآه من اجتماع القبائل على مقاتلته من المجاهدين المرابطين أمام القشلات الكبرى، فلم يفد الإسبان إلا إفراغ المراكز التي بيده في هذه القبائل على الشواطئ البحرية»[27]، من ثمة سيبدأ التفكير في إرغام هذه القبائل على التخلي عن التبعية للريف المجاهد، وتفريقها لتسهيل دخولها من طرف الحماية الفرنسية. هنا يمكن طرح أكثر من سؤال عن طبيعة رد فعل القبائل الجبلية؟ وكيف سيستمر تمثل قيم الحرب في المتخيل الشعبي لسكان قبائل اجبالة من خلال عيطة القوس؟

1) البعد الوطني في رمزية القبائل :

- القبيلة: الكرامة والوطن

في خضم كل الثورات التي عرفتها القبائل الجبلية، لرد الاستبداد والدفاع عن الوطن والجهاد ضد المستعمر، من جهة، والخونة، من جهة أخرى، استعدت القبائل لذلك بالمال والنفس وكل ما ملكت من قوة، ذلك ما أكسب هذه القبائل سمعة حربية وعزة ومتانة، وصارت رمزا يعهد به في الحرب والدفاع عن النفس والوطن والدين، ومن ثمة انتقلت أسماء هذه القبائل باعتبارها خزانا للرموز إلى نصوص العيطة، فنادرا ما نعثر على نص من نصوص العيطة الجبلية «عيطة القوس» لا يتغنى بشموخ هذه القبائل في الدفاع عن الوطن والدين والعرض ورموزها، وذلك في ارتباط بين هذه الرموز والمتخيل الشعبي لأهل هذه القبائل. فلكل اسم في النصوص الشفهية مدلوله الخاص، ولم يتم توظيفه عبثا، لأن «الشعوب الشفهية تشترك في النظر إلى الأسماء (وهي نوع من الكلمات) بوصفها ذات

سلطان على الأشياء»[28] وهذا ما يدفع إلى البحث في سلطان هذه الكلمات.

وَا الطّرْطَاقْ البَارُودْ فَالعَقْبَة دَغْصَاوَة

الحْبيبَة وْجَرّحْتنِي

***

أَبُو هْلَالْ أَبُوهْلَالْ أَبُوهْلَالْ بَالرّيبَة

خَرْجُوا مَنْ تَمْ لُولَادْ خَلَاوْ تَمَّا الهيبَة

***

أَسْيَادي وْمَا تْكَلَّمْ البَارُودْ

أَنَا اسْيَادي بَيْنْ لَخْمَاسْ وَغْصَاوَة

أَسْيَادي وْعَزُّو عْلينَا الرّجَالْ

أَنَا سْيَادِي وْمَا المَجْرُوحْ يَدَّاوَى

يجعلنا تَأَمُّل هذه النصوص نقف أمام مجموعة من الرموز الدالة على الجانب الحربي، من خلال توظيف ألفاظ مثل البارود، الهيبة، وأسماء مجموعة من القبائل، وأما عن البعد الوطني في رمزية هذه القبائل من خلال الدفاع عن الوطن فيتمثل كذلك في كون العيطة في المغرب بشكل عام و«عيطة القوس» بشكل خاص شكلت رافدا من روافد شحذ الهمم، وتنمية الحس الوطني، ولذلك «نستطيع كباحثين ودارسين، أن نتتبع انتشار النصوص العيطية الوطنية في الأدب الشعبي بين الطبقة الشعبية وتفاعل هذه الطبقة مع هذه النصوص، فنرى تعلقها بالقضايا الوطنية على اختلاف درجاتها وحرارتها في الساحة الوطنية ..»[29] فرغم ورود هذا القول في ما قد يترتب سلبيا عن تعلق الطبقة الشعبية بهذا الفن، نلاحظ أن هناك تفاعلا قويا بين هذه الطبقة بل كل الطبقات الاجتماعية، من جهة، ونص العيطة وغنائها، من جهة أخرى.

آوْ مَا الحْزَامْ أَيَا لُولَادْ آ التَّاوِيلْ أَلُولَادْ

أَسَبْعَة رِجَالْ أَ الْعَدُو مْدُوَّرْ بِكُمْ

آوْسِيدِي الحَاجْ الْعَرْبِي آ التَّاوِيلْ أَلُولَادْ

أَسَبْعَة رِجَالْ هُوَ حْجَابْ عْلِيكُمْ

أَشُوَّطَة دْلَعْدْيَانْ أَرَبِّي العالي، أنَا العويّل وَلّآيَا عْلَى لَرْبَاعْ

هَذِي عَيْطَة الْقَوْسْ أَرَبِّي الْعَالِي أنَا الْعْوَيّلْ كَالرْيُوسْ كَتْقَطَّعْ

آمُولَايْ بُوشْتَى الْخَمَّارْ أَرَبِّي الْعَالِي الْعَايِلْ مَا زَيْنُو بَالصُّورَة

تْمَّ طَاحْ الْمَالُوفْ أَرَبِّي الْعَالِي العايل كالفرجة منصورة

أَسْيَادِي وْمَا تْكَلَّمْ البَارُودْ

أنَا سْيَادِي بَيْنْ لَخْمَاسْ واغْزَاوَة

أَسْيادِي وْعَزُّوا عْلِينَا الرِّجَالْ

أَنَا سْيَادِي وْمَا الْمَجْرُوح يَدَّاوَى

أَنَا الْعَايَلْ الله يَنْصُر السَّرْبَة

أَنَا العَايِلْ أَرَى دْيَالَكْ

لاَ حَوْلَ الله

في هذا المقطع من نص عيطة القوس، يبدأ الشاعر بالدعوة إلى «الْحْزَام» والحزام في تداول أهل المناطق الجبلية - حسب الشهادة الشفوية - هو الاستعداد والتأهب لأمر طارئ أو قد يطرأ، غير أن هذا الاستعداد يجب أن يكون في نطاق الجدية والنظام، «آ التَّاوِيلْ آ الُولاَدْ» فالتاويل هو النظام ومنها قولهم لأبنائهم مثلا «كُلْ بالتّاويل» أي تناول أكلك بنظام. بعد ذلك ينتقل لذكر اسم سبعة رجال، دفين مراكش، لشحذ الهمم ويقرنها بجملة «الْعْدُو مْدُوَّرْ بِكُمْ» ليبين الهدف من دعوته لاستعدادهم، فالدعوة «للحْزَامْ» أي: الاستعداد، و«بالتّاوِيلْ» أي: بنظام، القصد منها هو التصدي للعدو الذي يحيط بهم.

كما يأتي على ذكر الولي الصالح سيدي الحاج العربي ويقرن ذكره «بالتّاويل» فمن خلال الشهادة الشفهية، هناك من ربط «التَّاوِيلْ» في الاستعداد للحرب حسب دعوة نص العيطة، بالتّاويل المعمول به في مراسم الزيارة والمواسم، وهناك من ربط ذلك التّاويل بدعوة صريحة لتنظيم الصفوف من أجل التصدي للمستعمر فقط، مع ضرورة الإشارة إلى ما تشكله بركة هؤلاء الأولياء، في المتخيل الشعبي لسكان قبائل اجبالة، من دعمَ وسندَ معنويين، وهذا ما يؤكده، البيت الموالي من القصيدة

أَسَبْعَة رِجَالْ هُوَ حْجَابْ عْلِيكُم


4

فالحجاب هنا هو رمز البركة، وما ستمنحه هذه البركة للمقاومين من حماية ووقاية، وعزم وإصرار ودعم نفسي ومعنوي، من أجل الثبات على شأن الجهاد والدفاع عن القبيلة/الوطن. وقد يتسع مفهوم العدو هنا ليشمل الظرف الزمني والطبيعي، كحالات الجفاف والمجاعات التي ضربت المنطقة وخصوصا سنة 1945، حسب مجموعة من الشهادات الشفوية. ومن بين أهم تلك الشهادات الشفوية، أن أحد المجاهدين وهو يحكي أنه عند تصديهم للمستعمر في جبل يسول، «كان شيخه في الحرب يدربه على إصابة العدو في الحرب، فكان يدعوه بأن يجعل الخصم على ذبابة البندقية ثم ينادي باسم أحد أولياء الله، ويضغط على الزناد حتى يصيب الهدف بشكل دقيق»[30].

هذا التدريب وهذه الغيرة على الوطن في كل القبيلة، كلها عوامل ساعدت على تطور الحس الوطني، ورفض الاستعمار، وهذا ما أرخت له مجموعة من المعارك القوية التي عصفت بالعدو، وكان خيرها معركة القشادشة التي شنها دوار القشاشدة من قبيلة بني مسارة على العدو الفرنسي «كانت أعظم معركة خسرت فيها فرنسا أحسن ما كانت تملكه من الضباط والجيوش»[31]، بل ما يقال عن هذه المعركة يقال عن مجموعة من المعارك التي عرفتها قبائل أخرى مثل: معركة عين بوعسة بقبيلة بني مزكلدة ومعركة بريكشة برهونة، ومعركة سوق الثلاثاء باغزاوة، وهناك بعض المعارك التي وصلت إلى حد إسقاط طائرات العدو.

2) قبيلتا الأَخْمَاس واغْـزَاوَة معقل الدفاع عن الدين والوطن:

– قبيلة الاخماس: الموقع في الأرض والنظم:

تقع قبيلة الأخماس، وهي التي تضم مدينة شفشاون، في عمق القبائل الجبلية، تحدها من الشمال قبيلة «بني لَيْتْ» و«بني حَسَّانْ» ومن الجنوب قبيلتي «اغْزَاوَة» و«بني احْمَد» ومن الشرق مدينة شفشاون (جبال اغمارة)، ومن جهة الغرب قبيلتي «بني يَسَّفْ» و«بني زْكَّارْ»، وفي الرواية الشفوية أكد معظم المبحوث معهم من القبيلتين ومن قبائل أخرى، أن المنطقة بين قبيلتي الأخماس واغصاوة عرفت حروبا طاحنة منذ القديم، وأن اسم بوهلال الذي يتم النداء عليه في نص العيطة.

أَبُوهْلاَلْ أَبُوهْلاَلْ	أَبُوهْلاَلْ بَالرِّيبَة
خَرْجُوا مَنْ تَمْ لُولاَدْ	خْلاَوْتَمَّا الْهِيبَة

هو اسم جبل يقع بين قبيلتي اغْزَاوَة والاخماس وليس المقصود به جبل بوهلال الذي تقع مدينة وزان بسفحه، و«هذا الجبل شهد حروبا طاحنة دارت بين المجاهدين والمستعمر وبين المجاهدين والاستبداد بشتى أشكاله»[32]، وهذا ما يؤكده كتاب 'الاستقصا' للناصري حيث «(لما كانت سنة ثمان ومائتين وألف) ثار بقبيلة الأخماس من جبال اغْمَارَة رجل من طلبتها يقال له محمد ابن عبد السلام ويدعى زيطان فاجتمعت عليه سماسرة الفتن من كل قبيلة وكثر تابعوه وكان السبب في ثورته أن القائد قاسما الصريدي كان واليا بتلك الناحية أيام المولى يزيد رحمه الله فلما بويع المولى سليمان ولي على تلك الناحية القائد الغنيمي. وكان عسوفا فيما قيل فقبض على القائد قاسم واستصفى أمواله وبث عليه العذاب كي يظهر ما بقى عنده حتى هلك في العذاب فثار زيطان واجتمعت عليه الغوغاء من أهل تلك البلاد ولما شرى داؤه بعث السلطان بجيش إلى القائد الغنيمي وأمره أن يقصد زيطان وجمعه فزحف إليه ببلاد اغصاوة قرب وزان وأوغل في طلبه فنهاه ومن معه من رؤساء الجيش عن التورط بالناس في تلك الجبال والشعاب فلج واقتحمها بخيله وراميته ولما توسطها سالت عليه الشعاب بالرماة من كل جانب وهاجت الحرب وأحاط العدو بالجيش فقتلوا منهم وسلبوا كيف شاؤوا وردوهم على أعقابهم منهزمين، ولما اتصل خبر الهزيمة بالسلطان اغتاظ وقبض على الغنيمي ومكن منه أولاد قاسم الصريدي»[33]. وتعتبر هذه الأبيات من «عيطة القوس»، كما سماها الشاعر الشفهي، خير دليل وخير تأريخ شعبي لهذه الحرب.

أشْوَطَة ذَلْعُـذْيَانْ   أَرْبِّي الْعَالِي، أنا الْعويِّل   وَلّايَا عْلَى لَرْبَاعْ
هَذي عَيْطَة القَوْسْ   أربي العالي أنا العوييل   كَالرْيُوسْ كَتْقَطَّعْ
آمُولَايَ بُوشْتَى الْخَمَّارْ   أَرَبِّي الْعَالِي   الْعَايِلْ مَا زِيْنُو بَالصُّورَة
تَمَّ طَاحْ الْمَالُوفْ   أَرَبِّي الْعَالِي   العايل كالفرجة منصورة
أَسْيَادِي وَمَا تْكَلَّمْ البَارُودْ   أنا سْيَادِي بَيْنْ لَخْمَاسْ واغْزَاوَة
أَسْيادِي وْعَزُّوا عْلِينَا الرّجَالْ   أنَا سْيَادِي وَمَا الْمَجْرُوح يَدَّاوَى

لقد برع الشاعر الشفهي بما فيه الكفاية، وبدقة لا متناهية في نظم هذه الأبيات وصارت غاية في الجمال والخصوبة، لمّا جمع بين مجموعة القبائل، من جهة، ومجموعة من الموضوعات والثيمات الرئيسة التي تناولتها العيطة، من جهة ثانية، وقبل الخوض في هذه الموضوعات يجب أن نعرف الموضوعة باعتبارها «ليست سوى التلوين العاطفي لكل تجربة إنسانية، في المستوى الذي تستخدم فيه العلاقات الأساسية للوجود، أي الطريقة الخاصة التي يعيش بها كل إنسان علاقته بالعام، وبالآخرين، وبالله»[34]. ومن هذه الموضوعات الوطنية التي شعرها العروسي والكرفطي وشكلت تجربة علاقتهما بالعالم نذكر على سبيل المثال:

موضوعة الحرب: باعتبارها الموضوعة الأساس ويتبدى ذلك من خلال توظيف المعجم الدال عليها حيث نجد «الشواطة ذلعديان»، التي تعني حرقة ومكيدة العدو، ولفظة البارود، الرجال ولفظة المجروح، الريوس كتقطع. وكل هذه الألفاظ تؤشر على موضوعة الحرب التي دارت في هذه البقاع، ومن هنا يمكن القول إن المنهج التاريخي قارب إلى حد ما سياق وظروف إنتاج هذا النص الشفهي، وأن البحث التاريخي من شأنه أن يضع النص العيطي في إطاره الخاص ويجعل منه وثيقة تاريخية، على عكس الاكتفاء بالنظرة السطحية لفن العيطة الأصيل. ذلك لأن العيطة حسب حسن نجمي «انتقدت ظروف الحرب، ومحنة الإنسان البسيط الذي عانى الخوف، الجوع، الموت»[35]، ولهذا يمكن اعتبار شعر العيطة، بانفتاحه على المحيط، هو شعر نظمته الجماعة.

موضوعة الحب: من خلال العبارة، «تَمّ طَاحْ المَالُوفْ»، يتبين أن أهم وظائف «الموسم» نجد وظيفة التعارف بين الشباب والشابات من أجل الزواج، وإن كان ذلك يتم في الغالب في سرية تامة، ويكتفي هؤلاء الشباب فقط بنظرات، لمعرفة عائلة الطرف اللآخر وتحديد موعد الخطوبة. وذلك ما يتأكد من خلال نص عيطي أخر حيث يقول:

كَـانَبْكي وَانْبَـكّي وَانْقَطّرْ فَادْمُوعي
وَاعْـــيُونَكْ اَلْـعَايْلَة يْـ فْ قَلْبي جَـرْحُوني
وَا الطّـالْــعـينْ يْـزُورُوا فَالْعَقْبَة يْرْتَاحُــو
عَيْـنِي شَفْـتْ الـزّيـــنْ وَارْكَابِي طَـاحُــو

نلاحـظ مـن خـلال هـذه الأبيـات أن العيطـة، بشـكل عـام، والجبليـة علـى وجـه الخصـوص، «تنتقـد ظروفـا اجتماعيـة قديمـة، قيـدت حريـة الفـرد في ربـط علاقـات حـب بالجنـس الآخـر واختيـار زواجـه»[36]، كمـا نجـد الشـاعر ينتقـل إلى موضـوع حـب عـذري آخـر، تمثـل في حبـه للرجـال المجاهديـن في شـبه رثـاء، «وْمَـا عَـزُّو عْلينَـا الرّجَـال». وكأنـه يحـاول أن يترجـم إحسـاس الجماعـة بالحنـين لمـن لقـوا حتفهـم في المعـارك واللوعـة عليهـم، دون أن ينسـى المجروحـين، الذيــن سـيمثلون للشـفاء.

المـوت: وتتأرجـح المـوت بـين مـوت قطيـع المـواشي المذبـوح 'كَالرْيُـوسْ كَتْقَطّـعْ' مـن أجـل الولائـم والوجبـات المرافقـة للموسـم. ومـوت صعـب لا يهـون آلامـه، وهـو مـوت الرجـال في سـاحة الوغـى، دفاعـا عـن الوطـن، «عَـزُّوا عْلينَـا الرّجَـالْ».

الفرجـة: لا يخلـو أي «مُوسَـمْ» مـن مواسـم اجبالـة مـن مظاهـر الفرجـة واللعـب والمـرح، وقـد كان الشـاعر الشـفهي في نـص العيطـة جـد دقيـق في وصـف مظاهـر هـذه الفرجـة، حيـث قـال «كَالفْرَجَـة مَنْصُـورَة» وهـي اسـتعارة جـد بليغـة تؤشـر علـى حضـور كل مظاهـر الاحتفـال والفرجـة في هـذا الموسـم.

القبيلـة: وهنـا مربـط الفـرس فالقبيلـة في العيطـة الجبليـة ركـيزة أساسـية في نسـقها، حيـث سـاهمت في بنـاء النـص العيطـي والتمثـل القيـمي سـواء للأحـداث أو الرجـال، أو الأماكـن أو الأوليـاء، وحـتى للمواضيـع والثيمـات الرئيسـة فيهـا. بـل جعـل الشـاعر الشـفهي الموقـع الجغـرافي الهـام جـدا لقبيلـة الأخمـاس في الحـرب والثـورات تقابلـه مركزيـة هـذه القبيلـة وبقيـة القبائـل، في النـص العيطـي «أَسْـيَادي وْمَـا تْكَلّـمْ الْبَـارُودْ بَـيْنْ لَخْمَـاسْ واغْـزَاوَة» وهـو مـا سـنبينه في المحـور القـادم.

3) الدلالة الرمزية في الجمع بين القبائل:

لقـد حـاول الشـاعر الشـفهي جمـع أكـثر مـن اسـم قبلـي في عيطـة واحـدة، مقدمـا في ذلـك وصفـا رغـم أنـه سـريع ومختـزل، إلا أنـه يحمـل أكـثر مـن دلالـة، فلـو قمنـا بإحصـاء القبائـل مـن خـلال العيـوط، فإننـا قـد لا نعـثر علـى قبيلـة مـن قبائـل اجبالـة لـم يتـم ذكرهـا، ولعـل القصيـدة الـتي يغنيهـا رائـد العيطـة الجبليـة حـاجي السـريفي، وغـيره كثـير بعنـوان «جِيـبْ لِي شِي مْـرَا جَبْلِيـة» خـير دليـل علـى ذلـك، وفيهـا ذكـر قبيلـة بـني عـروس وبـني يسـف واغمـارة والاخمـاس وجبـل لحبيـب وبـني كرفـط وغيرهـا:

فمـن خـلال الملاحظـة الأوليـة لقصيـدة «جيـب لي شي مـرا جبليـة» يتبـين أن الشـاعر الشـفهي، ذكـر اسـم إثنتـا عشـر قبيلـة مـن قبائـل اجبالـة وخلالهـا يطلـب مـن أمـه أن تزوجـه مـن امـرأة جبليـة مـن إحـدى هـذه القبائـل، لكـن السـؤال المطـروح هنـا مـن أيـن حصـل هـذا الشـاعر علـى اسـم هـذه القبائـل وانتمائهـا؟ ثـم لمـاذا حصـر زواجـه داخـل قبائـل اجبالـة؟ بـل لمـاذا جمـع كل هـذه القبائـل في نـص عيطـي واحـد؟.

كان لاجتمـاع القبائـل الجبليـة شـأن في كل شيء، وخـير دليـل على ذلـك النـص الـذي أوردنـاه في المحور السـابق حول اجتمـاع القبائل علـى القائـد زيطان من أجـل مسـاندته في ثورتـه. رغـم أن كل تجمع قـد تلحقه التفرقـة فـ«لمـا دخلـت تسـع ومائتـين وألـف أمـد السـلطان (مولاي سـليمان) أخاه المـولى الطيب بجيش وافـاه بطنجـة فخـرج منهـا ومعه عسـكرها وعسـكر العرائش وصمـد إلى بني جرفط عش الفسـاد ونزل على بلادهم وقاتلهم في عقـر ديارهم فقتـل مقاتلتهم وأحرق مداشـرهم وانتهب أموالهـم ومزقهم كل ممـزق فجاؤوه خاضعـين تائبـين فعفا عنهم ثـم تقدم إلى بني حرشـن مـن بـين يدير علـى تفيئـة ذلك ففـر الثائـر زيطان إلى قبيلتـه بالاخمـاس وتسـللت عنـه القبائل الـتي كانت ملتفـة عليه واسـتنزله المـولى الطييـب بالأمـان فظفر به وبعـث بـه إلى السـلطان»[37]. ويمكن القـول إن هذا الاجتماع والالتفاف، سـيعرف التفرقة بسـبب انتشـار أعمـال الفوضى الـتي عرفت بهـا بعـض القبائل.



العمارة والإنسان في صعيد مصر

(بحث ميداني)

أ.محمد شحاته علي – كاتب من مصر

العمارة في صعيد مصر لا تطلق فقط على المساكن، لكنها تعني العَمَار، وهو وجود أهل المنزل في منزلهم، مما يُضفي عليه الروح ويجعله كائنا حيا يستأنس به أصحاب المنزل وأحبابهم، كما أن البيت لا يُطلق فقط على المسكن، ولكنه يعني عندهم العائلة أو القبيلة الكبيرة فيقولون (بيت عطية – بيت الجيلاني...)، كما أن البيوت عندهم مقدسة كقدسية المرأة، فلا يدخلها أحد بدون استئذان فيقولون (البيوت لها حُرمَة)، لذلك كان للبيت قيمة وأهمية كبيرة عندهم.

وعرف المصريون المنازل منذ عصور ما قبل الميلاد، وما تبقى من منازل الفراعنة ومعابدهم شاهد على ذلك، حيث أن المجتمع المصري عرف الاستقرار من آلاف السنين بسبب وجود النيل والعمل بالزراعة، فبنى المصريون القدماء منازلهم من الطين اللبن.

«أما مبانيهم الدنيوية فكانت تقام وسط المزارع من اللبن، فلذلك كان اختفاؤها محتما، لعدم صلابة المادة التي تبنى منها أولا، ولتعاقب المدنيات ثانيا، وكان ظهور

أول مميزات واضحة في فن المعمار المصري، في خلال الأسرتين الأولى والثانية، انتشار استعمال اللبن في إقامة الجدران وصنع الأبواب وصنع الأبواب والعمد والسقف من الخشب، وهما المادتان اللتان كانتا في متناول المصري في ذلك العصر، ولا غرابة في ذلك؛ فطمي النيل الذي كان يخلط ببعض مواد أخرى وخاصة التبن كان صالحا لعمل قوالب من اللبن صلبة، قاومت لعدة آلاف من السنين. يضاف إلى ذلك أن طبيعة البناء باللبن في جو حار كجو البلاد المصرية لا يمتص الحرارة بسهولة كالأحجار الصلبة»[1].

ثم تغيّرت أنماط بناء المنازل ومكونات البناء وخاماته في الفتح الإسلامي لمصر وفي عهد الدولة الفاطمية والمملوكية والعثمانية وتأثر بثقافة الوافد سواء العربي أو الأجنبي أثناء الاحتلال الفرنسي والبريطاني لمصر، وربما تأثرت المدن الحضرية أكثر بهذا التغير لأنها كانت محط الرحال لتلك العهود، غير أن صعيد مصر البعيد كثيرًا عن تلك المدن ظلّ على حاله لفترات كبيرة، وصمد أمام تلك التغيرات وظلّت منازله التقليدية بكرًا وامتدادا لطرق البناء وخاماته في مصر القديمة وحتى وقت قريب، حتى طالها التغير في السنوات الأخيرة، بفعل وصول التحضر لكل بقاع مصر.

وأهم ما يميز العمارة التقليدية في صعيد مصر هو استخدامها لمواد خام من البيئة الزراعية، وكذلك بساطة المنازل وعدم وجود تفاصيل كثيرة كعمارة المدن، لأن الصعيدي لا يريد من المنزل سوى أن يكون مكانا للنوم والحماية من الشمس والمطر واستقبال ضيوفه، ومكان لتخزين حبوبه وماشيته وطيوره.

ولم تتأثر العمارة التقليدية في صعيد مصر بالفروق الطبقية آنذاك، حيث أن معظم أفراد المجتمع كانوا طبقة واحدة تقريبًا فيما عدا بعض الأفراد في كل قرية ويعدون على أصابع اليدّ الواحدة الذين تميزت منازلهم عن باقي منازل أفراد المجتمع الفقراء. والبحث الذي بين أيديكم هو بحث ميداني تمَّ جمع مادته باستخدام أدوات العمل الميداني مثل (الكاميرا والتسجيل والمقابلات الميدانية ودليل العمل الميداني) كما اعتمد البحث المنهج الوصفي في دراسة الموضوع، وتم جمع مادته الميدانية أعوام« 2009 – 2010 – 2012 – 2013 – 2015 – 2017»، من إحدى قرى مركز البداري – محافظة أسيوط.

منطقة البحث

- (قرية نزلة القنطرة – مركز البداري – محافظة أسيوط – مصر)
- مركز البداري:
- يقع مركز البداري شرق النيل جنوب محافظة أسيوط على الحدود مع مركز ساقلته التابع لمحافظة سوهاج جنوبًا ومركز ساحل سليم التابع لمحافظة أسيوط شمالًا.
- يضم مركز البداري سبع وحدات محلية، ويُعد البداري من أكبر البلدان تصديرًا للرمان.

وكان البداري مركزًا لحضارتين من أقدم حضارات البشر، وهما حضارة دير تاسا (حوالي سنة 4800 ق.م.) وحضارة البداري (حوالي سنة 4500 ق.م.)، وتعتبر حضارتها من أغنى حضارات مصر الخالدة في العصر الحجري؛ حيث تشمل بعض النواحي الهامة كالزراعة والزينة والأثاث، وتعتبر النقلة الأولى لحضارتّي نقادة الأولى ونقادة الثانية، وتضاهي حضارتي بابل وآشور بالعراق، وهي أهم حضارات عصر ما قبل التاريخ لحضارة الفراعنة والتي سبقت غيرها في مناحٍ عديدة هامة مثل[2]:

الزراعة والفخار والزينة والمقابر، وتوجد بها منطقة أثرية في بطن الجبل الشرقي المواجه لقرية (الهماميّة)، وهي عبارة عن مقابر أثرية بها تماثيل حجرية، ووجد في المنطقة المقابلة لقرية الهماميّة منطقة أثرية بها مومياء في أمعائها بقايا شعير غير مهضوم، مما يدل على أنها من أولى البلدان التي عرفت الزراعة في تاريخ مصر.

والمساكن قديما كانت تقع بالغرب من مقابرهم ولم يعثر على مساكن ظاهرة – والأثاث بسيط شمل أغطية ووسائد جلد وإن كان يرى البعض أنها كانت أكواخا بيضاوية من مواد نباتية ضعيفة ولعله السبب في اختفاء هذه المساكن.

قرية البحث (نزلة القنطرة)[3].

وقرية (نزلة القنطرة) من قرى مركز البداري، وتتبع الوحدة المحلية لقرية العقال القبلي وتتكون من:

1) الجزيرة (منطقة الصيد والزراعة):

يقع الجزء الغربي من القرية على ضفاف النيل، ويمتلك جزءٌ من أهلها مساحة من الأراضي في جزيرة وسط النيل؛ تقع في الجانب الغربي من القرية، تُسمى أيضًا (الجزيرة)، ويزرعون فيها القمح والبرسيم وبعض الخضراوات في موسم الشتاء، وفي نهاية الموسم عندما يقترب فصل الشتاء تغمر المياه الجزيرة، فلا يظهر منها أي شيء، ويقوم الأهالي بحصاد القمح بالكاد لأن المياه ترتفع في كل يوم؛ ويقومون بنقل القمح في مراكب صغيرة تُسمى (الفلوكة)، أو في مركب كبير يُسمى (الصندل)، وينقلونه للجهة الشرقية فوق الضفة؛ لتتم عملية (الدَرس)، وهي فصل التبن عن حبات القمح.

ويطلق على السكان القريبين من النهر اسم (الجوازرية)، أي الذين يملكون أرض الجزيرة ويعملون بحرفة صيد السمك.

ونادرًا ما تُبنى المنازل في الجزيرة بسبب فيضان النهر الذي يأتي في الصيف فيدمر كل شيء، وأحيانا تبنى بيوت الخوص (الذرة الرفيعة) التي يسهل إقامة غيرها بعد إنحسار مياه الفيضان.

2) البلد (منطقة الزراعة والإقامة):

وعلى مسافة كيلو متر من ضفاف النيل تقع القرية الأمّ، ويسمونها (البلد)، وبها غالبية منازل القرية، والمبنية من الطين اللبِن، باستثناء بعض المنازل المبنية من الطوب الأخضر (اللبن) وأحيانًا الحُمرة، وبعض المنازل المبنية من الخوص (أعواد الذرة الرفيعة) والمنتشرة في الزراعات.

ويحدُّ القرية من الشرق (ترعة)، وإلى الشرق من الترعة تمتد الأراضي الزراعية، لمسافة كبيرة.

ويعمل جميع أهل القرية بالزراعة وتربية الماشية، وفي أثناء النهار يقوم الفلاحون برعاية الأرض، إما بالحرث أو الري أو زرع واقتلاع المحاصيل أو جزّ الحشائش للماشية حسب المحصول وموسم الزراعة، ويرتبط (الجوازرية) بأهل البلد بروابط النسب، ومن أهل البلد من له أراضٍ زراعية في الجزيرة والعكس أيضًا، وذلك لأن المكانين متجاوران.

3) الشيخ عيسى (منطقة المقابر):

وتقع في الشرق من قرية البحث، أسفل الجبل الشرقي، وتبعد حوالى ثلاثة كيلو مترات من القرية، نذهب إليها سيرًا على الأقدام. وتُعد هذه المنطقة مكانًا لدفن موتى قريتنا وجميع القرى المجاورة، وتتميز بارتفاعها عن سطح الأرض، كونها متاخمة للجبل، وبها المقابر، والتي تسمى عندنا (التُرَب - الفَسقيَّة)؛ وهي مبنية من الطوب اللبِن، وعبارة عن غرفة أسفل الأرض، وبها (طاقة) يُدْخِلون منها الميت ويغلقون عليه بالطوب اللبِن؛ ثم يردمونها بالرمال.

ويعد هذا المكان من أكثر الأماكن التي يرتبط بها أهل القرية، ففيه يرقد جميع أقاربهم من الأجداد والآباء والإخوة والأبناء الذين انتقلوا إلى العالم الآخر.

أشكال المنازل في منطقة البحث ومكوناتها

أراضي الصعيد (وادي النيل) أراضٍ طينية، يمكن البناء عليها بدون أساس خرساني قوي، لأنها تحتمل الأثقال والأبنية المرتفعة ولا يحدث بها انهيارات كما في الأراضي الرملية.

وغالبية المنازل في صعيد مصر كانت تُبنى في الأراضي الزراعية، ولكن يختلف المنزل حسب الحالة المادية لأصحابه، ويختلف اتساعه حسب احتياجاتهم.

منازل البوص (السَبَاتَه)

1) أساس المنزل:

هذا النوع من المنازل لا يحتاج إلى أساس، فقط كان المزارع يقوم بشقِّ قناة على هيئة مربع أو مستطيل حسب مساحة المنزل بعمق متر تقريبًا، ليضع بها الجزء السفلي من (السَبَاتَه)، ثُمَّ يقوم بردمها بالحجارة والتراب، لتثبيتها ثُمَّ يقوم برشّها بالمياه زيادةً في متانتها.

2) خامات المنزل:

تتكون منازل البوص من مكونات الزراعة والبيئة في الصعيد، وهي أعواد الذرة الرفيعة الجافة، وأحيانًا أعواد نبات (الغاب) وحبال من ليف النخيل وجذوع النخيل وأخشاب السنط والطين.

3) طريقة إعداد الخامات المستعملة في بناء المنزل:

جدار منازل البوص يسمى (سَبَاته)، وهي عبارة عن أعواد الذرة الرفيعة الجافة، يتمّ جمعها في الحقل، ثُمَّ يقوم المزارع بإحضار ليف النخيل، ويقوم بتضفير تلك الحبال في شكل دائري حتى تصبح قطعة واحدة حسب الطول الذي يريده، ويحرص على أن يكون سُمْكُها رفيعًا، ويصنع منها مئات الأمتار، وبعد تمام صنع حبال الليف يقوم بوضع تلك الحبال على الأرض بشكل طولي، ويقسّمها ثلاثة حبال متوازية، ويثبت كل واحد منها بعصا في بداية الحبل وعصا في نهايته، ويكون كل حبل من الثلاثة بطول خمسة عشر مترًا، يقوم بشدّ خمسة أمتار منها على الأرض، والباقي يقوم بطيّه ليصبح مثل الكرة أو اللفة في بداية الحبل، وتكون المسافة بين كل حبل من الثلاثة حوالي متر تقريبًا.

ثم يقوم بعد ذلك بوضع أعواد الذرة الرفيعة فوق الحبال الثلاثة بشكل عرضي، بحيث يُشكل الحبل وأعواد البوص شكلاً متقاطع (الطول والعرض) أو رأسي وأفقي.

بعد ذلك يجلس ثلاثة أفراد؛ كل واحد منهم في مقدمة حبل من الحبال، ويجذبون أعواد البوص في وقت واحد، وكل حزمة بها حوالي خمسة أعواد من بوص الذرة الرفيعة، ثم يقومون بربط تلك الحزمة بالحبل الذي تمّ طيّه قبل ذلك عن طريق ربط الحبل الأعلى بحزمة البوص بالحبل السفلي، وبعد ذلك يجذبون حزمة أخرى ويكررون هذا الفعل في وقت واحد حتى تنتهي أعواد البوص ويتمّ تضفير (السَبَاته) بطول خمسة أمتار تقريبًا، ويحرصون على ترك جزء من الحبال في نهاية (السَبَاته) بطول متر تقريبًا، لأنه سيستعمل بعد ذلك في مهمة أخرى.

ثم يقومون بتضفير أعداد أخرى من (السَباته) على حسب طول المنزل المراد بناؤه، وبعد تمام تجهيز جدران المنزل (السَباته) يتم وضعها جانبا.

ثم يقومون بتجهيز (سَباته) أخرى بغرض سقف المنزل بها بعد بنائه حسب المساحة المربعة للمنزل (الطول في العرض)، ثُمَّ يتم وضعها جانبًا.

وبعد ذلك؛ يحضرون أجزاء النخيل التي تمَّ شقها إلى أربعة أجزاء بشكل طولي لاستعمالها كدعائم للمنزل، ويحضرون أيضًا بعد فروع الأشجار (السنط).

4) طريقة بناء المنزل (السباته):

- جدران المنزل من الخارج والداخل:

بعد تمام تجهيز الخامات المستعملة في البناء، يبدأ العمل في البناء، فيقومون بحفر حفرة كبيرة وتثبيت جذع النخلة بشكل رأسي في كل طرف من أطراف المنزل الأربعة، وأحيانًا يضعون جذعاً بين كل طرف وطرف حسب طول ضلع المنزل، وبعد ذلك يقومون برفع (سباته) إلى جانب الجذع الأول ويضعونها في القناة المحفورة بالأرض، ويربطون الحبال الثلاثة المتبقية في طرف (السباته) في جذع النخلة لتثبيتها، وبعد ذلك يقومون بوضع الأحجار والتراب حول (السباته) لتثبيتها في الأرض جيدًا بحيث تقف مثل الجدار، وبعد ذلك يحضرون (سباته) أخرى إلى جانب (السباته) التي سبق تثبيتها في الأرض ويضعونها في القناة المحفورة، ويقومون بربط الحبال الثلاثة المتبقية من السباته الثانية في طرف السباته الأولى المثبتة، ويتم تكرار ذلك حتى يكتمل بناء جدران المنزل من الخارج، وبعد ذلك يتم تقسيم المنزل من الداخل حسب الحاجة (غرفة للنوم وثانية لجلوس أفراد الأسرة وثالثة لجلوس الضيوف ورابعة للطيور والماشية)، ويتمّ تثبيت جدران (السباته) من الداخل كما حدث في الخارج تمامًا، وبعد تمام تثبيت جميع جدران المنزل؛ يتمّ وضع الطين المخلوط بتبن القمح فوق الجدار حتى لا تدخل الحشرات والحيوانات للمنزل أو يصبح عرضة للمارة يرون ما بداخل المنزل، وللحفاظ على جدران المنزل من التلف لفترات طويلة.



- سقف المنزل:

وبعد الانتهاء من تثبيت جدران المنزل من الخارج والتقسيم الداخلي له، يتم تثبيت سقف المنزل، عن طريق وضع أخشاب السنط من أعلى بين كل جذع نخلة وآخر وربطها جيدًا، ثُمَّ بعد ذلك يتم حمل (سباته) ووضعها فوق تلك الأخشاب وربطها بالحبال في الأخشاب جيدًا حتى لا تؤثر الرياح فيها لتُكوّن سقف المنزل، ولوجود مسافات بين حزم أعواد الذرة تنفذ منها أشعة الشمس، يقومون بوضع الطين المخلوط بتبن القمح فوق السباته من أعلى لمنع تسرب المطر أو أشعة الشمس لداخل المنزل.

- أبواب المنزل:

الأبواب الداخلية: يحرص صاحب المنزل أن تكون الأبواب الداخلية للغرف خفيفة، حتى لا تؤثر على جدران المنزل الضعيفة، فيتم صنع الأبواب الداخلية من أعواد الذرة الرفيعة أيضًا، ويتم تثبيتها في جدار الغرفة بأعواد من جريد النخل.

الباب الخارجي: يحرص صاحب المنزل أن يكون الباب الرئيسي للمنزل قويا إلى حد ما، فيقوم بعمل دعائم له من جذوع النخل من اليمين واليسار والجزء العلوي ويكون ارتفاعه مترين ونصف المتر تقريبًا، ثُمَّ يقوم بتصنيع جسم الباب من أعواد جريد النخل المثبتة في أخشاب السنط ويتم تثبيت أعواد جريد النخل في أخشاب السنط عن طريق (مسمار) أو عن طريق حبال الليف، ويتم عمل قفل لغلق الباب من خشب السنط يغلق داخل فتحة في جذع النخلة المثبت على يسار جسم الباب، ويحرصون على أن تكون فتحة الباب الرئيسي كبيرة لتسمح بدخول الماشية التي يربونها للحوش الداخلي للمنزل.

5) مكونات المنزل من الداخل:

- أدوات إعداد الطعام والخبز:

بعد الانتهاء من بناء جسم المنزل (السباته) تبدأ ربة المنزل في تجهيز الأدوات التي تحتاجها أثناء الحياة اليومية مثل:

الفرن البلدي: والفرن بناء مهمته إعداد الخبز ويُبنى في الجزء الخلفي للمنزل، والمكان الذي يُبنى به الفرن لا يكون مسقوفًا حتى يسمح بتطاير دخان الفرن لأعلى تلافيًا دخوله المنزل.

فتقوم بعمل بلاطة الفرن من طين يأتي خصيصًا لذلك الغرض من حافة النهر، يتم خلطه بالتبن والحُمرة جيدًا، وتُبنى البلاطة على هيئة دائرة قطرها متر ونصف المتر تقريبًا، وتوجد بها فتحة على إحدى جوانبها بقطر ثلاثين سنتيمتر تسمح بخروج النار واللهب من أسفل إلى أعلى، حتى تساعد على تسخين

البلاطة، وبعد تمام جفاف البلاطة تقوم ببناء دائرة من الجدران بقطر متر ونصف المتر تقريبًا، ترتفع حتى نصف المتر من الطين والأحجار، وبعد ذلك تقوم بتثبيت (بلاطة الفرن) أعلى تلك الدائرة، ثم بعد ذلك تكمل بناء الجدران الدائرية أعلى البلاطة على شكل قُبة، وتقوم بعمل فتحة أسفل البلاطة لوضع القش بها لتسخين الفرن، وتقوم بعمل فتحة بجانب قُبة الفرن على ارتفاع متر وأخرى أعلى قُبة الفرن لتسمح بخروج الدخان لأعلى وللتهوية.

وتظهر معتقدات الجماعة حول السحر والحسد في بناء الفرن، فمعظم الأفران البلدي بمنطقة البحث ترسم النساء عليها كف اليدّ (خمسة وخميسة) لمنع العين والحسد من وجهة نظرهم.

ثم بعد ذلك تقوم بعمل دوائر من الطين المخلوط بالتبن بأعداد كبيرة بقطر خمسة عشر سنتيمتر تقريبًا، تُسمى (مقارص)، وذلك لوضع أرغفة الخبز فوقها، وتركه تحت أشعة الشمس أثناء عملية (الخبز) تجهيز العيش الشمسي قبل وضعه بالفرن لإكمال نضجه بالنار.

الكانون أو التنور: وهو أداة تستخدم في تجهيز الطعام والشاي. وتحرص ربة المنزل على بناء الكانون أو التنور بجانب الفرن، وهو عبارة عن جدران من الطين المخلوط بالتبن على شكل مربع بارتفاع حوالي نصف المتر، وتترك به فتحة من الأمام لوضع القشّ والأخشاب أثناء إعداد الطعام، ويكون بناؤه من الأحجار أو الطوب فقط.

وفي أحد أركان المنزل يتمّ وضع (زير أو بُرمَة) من الفخار لتبريد المياه التي يحضرونها من النيل أثناء فصل الصيف، ويتمّ تثبيته فوق ثلاثة أحجار، إضافة لقلة من الفخار لتناول الماء بها، و(بَلَّاص) لجلب المياه من النهر ووضعها في الزير، كما تستخدم البلاص أيضًا لتخزين (الجبن بالمِش) لفترات طويلة، وأيضًا (ماجور) من الفخار لتخزين اللبن تمهيدًا لاستخراج الزبد منه، و(بِرام) من الفخار لتجهيز طعام معين يسمى (المَرَق)، ومكوناته البصل والطماطم والسمن البلدي واللحم، و(مِقلايَة) من الفخار تشبه الطبق لتقديم طعام (المَرَق)، إضافة (لمُفراك) من جريد النخل طوله حوالي ثلاثين سنتيمتر لتجهيز طعام (الملوخية والبامية).

ويكون بداخل المنزل أدوات أخرى مثل (الطبلية)، وهي عبارة عن دائرة من الخشب مرفوعة على أربعة أرجل من الخشب بارتفاع ربع المتر تقريبًا، يوضع عليها الطعام أثناء الوجبات المختلفة ويجتمع أفراد الأسرة حولها، إضافة إلى (كَنكَة) من النحاس لتجهيز الشاي على الكانون، و(مِحساس) من الحديد عبارة عن حديدة بطول المتر ونصف المتر لتقليب النار داخل الفرن، ولسحب أرغفة الخبز من البلاطة بعد نضجها، و(صَبَّابَة) عبارة عن يدّ من جريد النخل طولها المتر ونصف المتر تقريبًا، وفي نهايتها توجد دائرة من معدن (الصفيح) على هيئة كوب لوضع (صَبّ) عجين العيش (البتاو) بها فوق البلاطة، و(فَوَّادَة) وهي عبارة عن عصا من جريد النخل طولها المتر ونصف المتر تقريبًا، وفي نهايتها تثبت قطعة قماش، وذلك لتنظيف بلاطة الفرن بها قبل وبعد وضع الخبز عليها، وتوجد (النِشَّابَة) وهي عبارة عن عصا من الخشب طولها حوالي المتر تقريبًا، وتستخدم في عمل الفطير، إضافة إلى (طبق) مصنوع من جريد النخل بقطر حوالي المتر تقريبًا، لوضع الخبز فوقه بعد إخراجه من الفرن لتبريده.

وتقوم ربة المنزل بصنع بعض الأدوات الأخرى من الطين مثل (المَخوَل) وهو عبارة عن دائرة من جدران الطين المخلوط بالتبن بارتفاع نصف المتر تقريبًا، مغلقة من أسفل ومفتوحة من أعلى، يتم وضع التبن والعلف به لتتناوله الماشية ومكانه حوش الماشية.

وأيضا (الصَومَعَة) وهي عبارة عن جدران من الطين المخلوط بالتبن على هيئة قبة ترتفع حوالي ثلاثة أمتار، وبها فتحة على أحد جوانبها من أعلى وأخرى على أحد جوانبها من أسفل، وتستخدم في تخزين الحبوب والفتحة العلوية يتم وضع الحبوب من خلالها، والفتحة السفلية يتم إخراج الحبوب منها أثناء الحاجة، ويتم إغلاقها بحجر أو طوبة من الطين أو مقرصة من الطين حسب قطر فتحة الصومعة.

ويوجـد (تشـت – طشـت) وهـو عبـارة عـن إناء مصنـوع مـن الألومنيوم علـى شـكل دائرة قطرهـا المتر تقريبًـا، يسـتخدم في غسـل الملابـس، ولنشـر الملابس تقـوم بتثبيـت حبـال الليـف في جـذوع الأشـجار على ارتفـاع متريـن تقريبًـا أمام الجزء المكشـوف مـن المنزل ليسـمح بتجفيـف الملابس.

– أدوات إضاءة المنزل:

في تلـك المنـازل التقليديـة لـم يكـن هنـاك مصدر للكهربـاء وقتهـا، وكانـوا يسـتخدمون أدوات تقليديـة للإضـاءة ومنهـا:

– لمبـة (عَويـل أو صـاروخ أو شـريط): وهـي عبارة عـن كوب مـن الصفيح به فتحـة صغيرة مـن أعلى، يتم وضـع شـريط من القمـاش بداخلـه ويظهر طـرف منه أعلى الكـوب ويتم تثبيت الشـريط بقطعـة من الطين حـتى لا يسـقط داخل الكـوب، ويتـم وضع (السـولار) داخل الكوب الصفيح، وأثناء الليل يتمّ إشـعال الشـريط ليظل مضاءً طـوال الليـل، وعندما يحترق جزء الشـريط يتـمّ رفعه لأعلـى مرة أخـرى حتى ينتهـي، ثم تقـوم ربة المنزل بتغيـيره بآخر جديد، ويمكن تصنيـع لمبة (العويل) داخـل المنزل بأدوات بسـيطة.

لمبة (بَنّـورَة): وهي عبارة عن لمبة يتـمّ بيعها بالمحلات التجاريـة، وتتكـون مـن كوب سـفلي مـن الصفيـح أو الزجاج، يخرج منه شـريط من القطـن أو الكتان ويتم وضع السولار داخله وإشـعال الشـريط، ومن أعلى يتم تثبيت (بنورة) من الزجاج الشـفاف فوق الشـريط، لتضيء المنزل ليـلاً، واللمبة البنورة أكـثر إضاءة من اللمبـة العويل وأقل تلويثـًا، إذ تخـرج اللمبة العويـل كمية كبيرة مـن الدخان تسـمى (صَماد) تتسـبب في جعل الجدران سـوداء.

– أدوات الجلوس والنوم:

المصطَبـة: وهـي عبـارة عـن مـكان مُعـد لجلـوس أهـل المـنزل والضيـوف وأحيانًا للنـوم، وهي عبـارة عن مسـتطيل على ارتفاع نصـف المتر مـن الأرض، وعرضها حوالي المـتر، ويتمّ بنـاء جدرانها من الطـين، ومن الداخل يتـمّ وضـع الـتراب بهـا، ومـن أعلى يتـمّ وضـع الطين المخلوط بالتبن لتسـويتها، ويتمّ الجلـوس والنوم فوقها بعد جفافهـا، وتكون المصطبة ملتصقة بجـدار المنزل حتى يتكـيء الجالس علـى الجدار خلفـه، ويتم بنـاء العديد من المصاطـب للنـوم والجلوس حسـب الحاجة.

حصير الحَلْـف: وهـي عبارة عـن فراش يوضـع علـى الأرض أو المصطبـة للجلـوس أو النـوم عليهـا، وتصنـع مـن نباتـات تنمـو علـى حافـة الـترع والمصـارف تسـمى (الحَلْـف)، ويوجـد حـرفي متخصـص في صناعتهـا، فيقـوم بتجفيـف نبـات الحلـف وأحيانًـا الغـاب الـذي ينمـو داخـل النيـل، ثـم يقـوم بتضفـيره بحبـال صغـيرة جـدًا مـن الليـف، وأحيانًـا يتـم تضفـيره مـن (الحَلْـف) نفسـه وذلـك بتمريـر (الحَلْـف) بعضـه ببعـض بشـكل طـولي وعـرضي.

– أدوات الزراعة:

لـم يكـن يخلـو مـنزل مـن منـازل الصعيـد وقتهـا مـن أدوات العمـل الزراعـي، ومنهـا (الفـأس أو التُوريَّـة) والـتي تستخدم في تقليـب الأرض، و(تُوريَّـة الشَـك أو المَنقَـرة) لعمـل نقـر صغـيرة في الخطـوط ووضـع الحبـوب بهـا، و(مَشـرَط أو مَحَـش أو مَنجَـل) ويسـتخدم في حصـاد القمـح وقطـع الحشـائش، و(شُـجرُف) لتنظيـف الحشـائش الضـارة حـول النباتـات، و(مَزبَلَـة) مصنوعـة مـن الليـف لنقـل السـماد العضـوي (السِـباخ) مـن حـوش الماشـية إلى الحقـول، و(بَردَعَـة) مصنوعـة مـن الليـف والقـشّ والقمـاش على هيئـة كرسي توضـع علـى الدابـة (الحمـار) لركـوب الرجـال فوقهـا، و(النـورج) وهـو الأداة التقليديـة المسـتخدمة قديمًـا في فصـل التـبن عـن حبـوب القمـح.

منازل الطين

كان لوجـود النهـر في مصـر أثر كبـير على تنـوع المواد الخام المسـتخدمة في العمارة المصريـة، ومن أهمها الطين الذي ظـل ميراث البنَّـاء المصري منذ فجـر التاريخ وحتى أوقات قريبة.

(وقد جلـب النيل إلى مصـر على مدى آلاف السـنين طبقة سـميكة مـن الطـمي. صنع منهـا المصريـون منذ أواخـر ما قبل الأسـرات اللـبن، وذلك بخلطه برمـل أو تبن أو مادة أخرى ليقوى تماسـكه، وحتى لا يتقلص ويتشـقق

ويفسد شكله عندما يجف، وكان يعجن بالماء حتى يصير ازجا، ومن ثم كانت تملأ به قوالب صغيرة مستطيلة من خشب، تترك في الشمس حتى يجف ما بها)[4].

وقد ورث أهل الصعيد تلك الخامات وتلك الطريقة في البناء، فاستخدموا الطين اللبن في البناء بدون تشكيل (جالوص الطين) ثم بعد ذلك ظهرت فكرة تشكيله في قوالب من الخشب، ثم بعد ذلك ظهر حرق الطين في أفران تقليدية (القمين) ولكن منازل الطين اللبن كانت هي الأكثر شيوعا في منطقة البحث نتيجة للأحوال الاقتصادية الضعيفة لسكان منطقة البحث.

ولا تختلف منازل الطين في كثير من حيث الشكل والتقسيم الداخلي والمكونات الداخلية عن منازل البوص (السَبَاتَه)، إلا أن منازل الطين تُبنى من الطين اللبن وأحياناً الطوب، وتكون تكلفتها أعلى من المنزل البوص (السَبَاتَه)، ولا يقدر على بنائه جميع الفقراء، وتكون جدرانها قوية تحتمل المكوث لسنوات أطول بكثير من المنزل (السَباتَه)، وأيضًا تسمح ببناء دور علوي واحد فوقها، حيث أن سقف المنزل يتكون من العديد من جذوع النخل، ويتمّ وضع جريد النخل فوقها ثُمّ تُسد الفراغات بينها بالطين المخلوط بالتبن، وأيضًا يتم عمل سلم للصعود أعلى المنزل وهو عبارة عن جذوع نخل مثبت بها قطع خشب صغيرة على هيئة درجات السلم، ثُمّ يتم بناء الطين حولها لتصبح متينة وآمنة، وتتميز منازل القرية الطينية باتساعها فتتكون من غرف كبيرة لوضع أثاث المنزل وخزين البيت، وأحياناً توجد غرفة أعلى المنزل تُسمى «الرواق» وتستخدم كغرفة للمعيشة، وتوجد غرفة كبيرة في الدور الأرضي لوضع (التِبن) الذى تأكله الماشية وتسمى (الشونَة)، ومكان كبير خلف المنزل لوضع (المواشى الكبيرة والماعز) ويسمى (الحوش) ويوجد داخل جدران الحوش فتحات صغيرة من الطين تسمى (البَنَاني - البِنيَّة) وهي بيت خاص بالحمام الذي يُربَّى داخل المنزل، كما توجد (عِشّة) من الخوص لتربية الطيور وتوجد داخل (العِشّة أو الحظيرة أو المَراح) أبنية صغيرة من الطين على الأرض تسمى (قُن) وهي مخصصة لتربية الدواجن والبط والأوز، وتضع بَيْضَهُا



فيها، كما يوجد بناء من الطين صغير على الأرض مخصص لتربية ومبيت وتكاثر الأرانب يسمى (قُطرَة)، غير أن الأرانب لا تكتفي بالبناء الذي فوق الأرض؛ وتقوم بحفر أنفاق أسفل (القُطرَة) لتلد بها وتتكاثر.

وفي بعض المنازل الكبيرة يقومون ببناء برج من الطين بجانب المنزل وبه فتحات كثيرة (بناني) وهو مخصص لتربية الحمام (برج الحمام).

وبجانب حوش الماشية يوجد مكان به الفرن البلدى و(الكانون) يقومون بتسخين الماء عليه بإناء من النحاس يسمى (القِدر). ويحوى البيت معظم عناصر التراث الشعبى المادية ومنها (زير وبُرمَة وقُلّة) لتخزين الماء وتناوله، وهي أدوات مصنوعة من الفخار (بَلّاص) لجلب الماء من النيل إلى المنزل ووضعها في الزير، (بِرام ومقلاية) لطهي الطعام وتناوله، وحصير من الخَلف للجلوس والنوم عليها، كما يوجد (حِرام) مصنوع من القطن أو الصوف ويستخدم كغطاء في الشتاء، وفي بداية المنزل توجد غرفة كبيرة مستطيلة تسمى (المَجاز أو المندرة) وبها مصاطب من الطين وأحيانا دكك خشبية أو جريد. وهي مُعَدّة لاستقبال الضيوف وأحيانًا لجلوس أفراد الأسرة لسماع الراديو أو تناول الطعام والشاى وتبادل الحديث، و(الرَحَبَة) وهي مكان متسع أمام المنزل ويقع وسط منازل العائلة؛ وهي مخصصة لجلوس أفراد العائلة من المنازل المختلفة، وأحيانًا يبنون فوق المنزل

(صَومَعَة) كبيرة لوضع الغلال مصنوعة من الطين أيضًا، ويستخدمها أصحاب المساحات الزراعية الكبيرة، والبعض منها له سلم لوضع الغلال من أعلى وفتحة لجلب الغلال من أسفل.

كما يتم بناء مكان لتخزين الأشياء الهامة في المنزل ويسمى (الطاقَة)، ويتم حفرها داخل جدار المنزل من الداخل، ويتمّ عمل باب خاص بها يغلق بقفل يكون مع صاحب المنزل أو ربة المنزل، وتوضع بها الأوراق الهامة والأموال والذهب.

كما أن المنازل الطينية تسمح بوجود فتحات تهوية وإضاءة (شباك) في جدران المنازل من الخارج، كما أن البيوت الطينية أكثر أمانًا ولا تؤثر فيها الأمطار أو الشمس كما يحدث للبيوت البوص (السَبَاته) التي تهلك كل عام ويتمّ إستبدالها بأخرى، وأحيانًا تحترق نتيجة لنار الفرن أو الكانون.

وأمام بعض المنزل توجد أداة لرفع المياه من باطن الأرض تسمى (الطرنبة أو الحَضَّارَة) وهي عبارة عن ميكنة من (الحديد الزهر) تتصل من أسفل بمواسير من المعدن على أعماق كبيرة، يتم تشغيلها يدويًا لإخراج الماء من باطن الأرض لأعلى. ولا تخلو جدران المنازل الطينية من الداخل والخارج من وجود الأحجبة وأوراق فكّ السحر والحسد الملصقة بعجين الخبز، ورسومات معينة مثل كفة اليدّ والعين.

1) مصطلحات خاصة بالمنزل الطيني:

الطوف: ويطلق على الحائط التي تمّ بناؤها من الطين، وعملية بناء الحائط يسمونها (يطَوفوا) أي يضعون الطين بعضه فوق بعض.

جالوص الطين أو (جالوس) كما ينطقونه بمنطقة البحث: وهو عبارة عن كتلة كبيرة من الطين مثل قالب الطوب في شكلها، ويوجد بها منحنى من أسفل يسمح بتثبيتها فوق الحائط لزيادة ارتفاعه، وسُمِّيَ الجالوص لأنه يشبه في شكله الرجل الجالس على أقدامه ويديه، والجالوص هو ما يوضع على (الطوف).

التلييس: وهو عبارة عن وضع (طلاء) الطين الطري غير المتماسك على جوانب الحائط، وذلك لزيادة صلابتها وسدّ الفراغات بين (الجالوص) والآخر، ويقولون (يليسوا) أي يضعون الطين المعجون بالتبن والذي تزداد به نسبة الماء (الماهي) حول الجدار (الطوف).

(وكانت الجدران من اللبن تطلى بطلاء من طين، وكان نوعين، نوع خشن يتكون من طمي الطين العادي، ونوع جيد يتكون من خليط طبيعي من طين دقيق الحبيبات)[5].

المعجنة أو البريبط: وهو المكان المخصص لعجن الطين المستخدم في بناء جدران المنزل (الطوف)، ويتم وضع التراب وفوقه التبن ويصب الماء فوقهما، ويقوم الذي يعمل على البناء بخلط تلك المكونات بقدميه حتى تصبح متماسكة، ويقوم بقطع (الجالوص) منها ووضعه على (الطوف).

ومنازل الطين والبوص كانت الأكثر انتشارًا في مجتمع البحث في فترة ما قبل الثمانينيات من القرن الماضي، وبعد حدوث تغير ثقافي واقتصادي في منطقة البحث نتيجة لسفر أفراده إلى الخارج، بدأ ظهور نوع جديد من المنازل المبنية من الطوب الأحمر والخرسانة، وظهرت الأبواب الخشبية والحديدية، وتم توصيل المرافق مثل الكهرباء والمياه، وظهرت الأدوات المنزلية الحديثة مثل التليفزيون والثلاجة والغسالة والبوتاجاز، الأمر الذي جعل البعض يُغَيّر من نمط البناء كي يواكب التغير من حوله، غير أن البعض ظلّ على حاله في البيوت الطينية والبوص حتى الآن نتيجة لظروفهم الاقتصادية البسيطة، والتي لا تسمح لهم بمواكبة التطور، ويقولون أن بيوت الطين والخوص تساعد على تقليل الشعور بالحرارة في فصل الصيف لأنها من خامات البيئة بعكس البيوت الخرسانية التي تزيد من حرارة الجو.

2) قَمين الطوب الأحمر أو (قَمير) كما ينطقونه في منطقة البحث:

وعندما بدأ التغير في القرية تم استخدام الطوب الأحمر في البناء سواء باستخدام الطين أو الأسمنت، وكان

أهالي القرية القادرون يحضرون حرفيين متخصصين في صناعة الطوب الأحمر، غير أن حرق الطوب اللبن كان عادة مصرية قديمة ورثها أبناء منطقة البحث من أجدادهم القدماء.

(ومع أن المصريين صنعوا اللبن منذ أواخر ما قبل الأسرات فإنهم لم يستخدموه محروقا إلا في العهد المتأخر)[6].

وفي تلك العملية يقومون بتجهيز كميات كبيرة من التراب الذي يجلبونه من الأراضي الزراعية ويتم خلطه بالتبن، ويشكلون الطوب بشكل منتظم وموحد عن طريق صبّ الطين في قالب من الخشب، ثم يضعونه على الأرض ليجفَّ تحت أشعة الشمس، ثم بعد ذلك يقومون برصّ الطوب الجاف بعضه فوق بعض على هيئة بناء مربع كبير يسمى (القمين) يسع حوالي عشرة آلاف طوبة، وبه فتحات من أسفل يضعون بها الكثير من أخشاب الأشجار ويرشون فوقها (المازوت)، ويشعلون النار بها، ويظل (القمين) مشتعل لأسبوع كامل حتى يتحول الطوب الطيني إلى طوب أحمر بفعل حرقه بنار (القمين)، ثُمَّ بعد ذلك يقومون بفصل الطوب، ويتم بناء المنازل الحديثة به.

غير أن هذه التجربة كان لها أثر سيئ على الأراضي الزراعية في القرية، حيث أن صناعة الطوب تستلزم كميات كبيرة من التراب والتي كانوا يجلبونها من الأراضي الزراعية؛ مما أدى لتجريف التربة وتبوير مساحات كبيرة من الحقول، كما أدى استخدام الأخشاب الكثيرة في إشعال (القمين) إلى قطع الكثير من أشجار السنط والبرتقال، كما أن اشتعاله لفترات طويلة أدى لتلوث بيئة القرية وظهور أمراض الصدر والحساسية نتيجة للدخان المتصاعد منه بكميات كبيرة بفعل (المازوت)، فسنت الدولة القوانين لمعاقبة القائمين على ذلك وتغريمهم مبالغ كبيرة، مما أدى لتراجع تلك التجربة، وظهرت بعد ذلك مصانع في أطراف المدن والمناطق الصحراوية مخصصة لصناعة الطوب الأحمر، مما أدى لقيام أهل القرية بشراء الطوب بدلاً من التكلفة الكبيرة والجهد الذي يضيع في صناعة الطوب عن طريق (القمين) في القرية.

وبفعل التغير الثقافي والاقتصادي ظهرت المساكن الحديثة واختفت تلك المبنية من البوص والطوب اللبن، غير أن بعض الفقراء في بعض قرى الصعيد لا تزال بيوتهم من الطوب الأخضر (اللبن) مما ساعدنا في جمع مادة هذا البحث ورصد هذا النوع من العمارة قبل اختفاءه.

المعتقدات المتعلقة بالعمارة الشعبية.

الجماعة الشعبية في صعيد مصر لها معتقداتها الخاصة سواء المتعلقة بالأماكن أو الأشياء أو المخلوقات فوق الطبيعية مثل الجن والعفاريت والعين والحسد، لذلك يحرصون على وقاية أنفسهم وذويهم والأشياء الخاصة ببعض الممارسات التي يعتقدون أنها تبعد الشر والعين. ولأن البيوت هى أول ما تقع عليه عيون المارة وأهل القرية، فيبدأون بوقايتها أولا من تلك الشرور.

1) المعتقدات الشعبية المرتبطة بالمنازل:

-وقاية المنزل وقت البناء:

تبدأ معتقدات الجماعة فيما يخص العمارة الشعبية مبكرا عند البدء في بناء المنزل، ولأنهم يعتقدون أن الجن والعفاريت تسكن أسفل الأرض، فجميع الأراضي عندهم مسكونة بالأرواح والجن، وعند البدء في بناء المنزل يقومون برش الملح على أرضية المنزل وخاصة في الحفرة التي يوضع بها الجدار أو أساس المنزل. ووضع العيش والملح داخل حفرة أساس المنزل.

-وقاية المنزل أثناء بناء الجدران والأسقف:

وأثناء بناء الجدران يرشون الملح وسط الجدار ويستمرون في البناء، وخاصة في منازل الطين والطوب اللبن والطوب الأحمر والجيري، وأثناء سقف حجرات المنزل يضعون الملح والخبز أسفل طبقة الطين التي يسقف بها المنزل.

- وقاية المنزل ومحتوياته بعد البناء:

بعد الانتهاء من بناء المنزل، يقوم أصحاب المنزل بلصق أوراق أحجِبَة للتحصين يتم إعدادها عند رجل متخصص

في كتابة الأحجبة، وتتوزع تلك الأوراق على جدران المنزل من الداخل ويتم لصقها بعجين الخبز، وهناك أوراق تلصق على الجدران للوقاية من الحشرات الضارة والحيوانات الزاحفة ومنها (العقارب والثعابين) غير أن المفردات المكتوبة في تلك الأوراق غير مفهومة وغير واضحة ولا يعرف معانيها إلا (عبد المُعِز) وهو رجل متخصص في عمل الأحجبة في منطقة البحث. ويعتقدون أن تلك الأوراق تمنع أي سحر أو عين أو شر عن المنزل وأهله، كما أنهم يقومون بعمل عرائس صغيرة وكفة يد من الطين ويلصقونها على واجهة المنزل، وأيضا على واجهة الأفران البلدي الطينية، ويعتقدون أنها تحصين ضد الحسد والعين.

وعقب ذبح الماشية والخراف والماعز في عيد الأضحى يقومون بتعليق قرون الأضحية على واجهة المنزل أعلى الباب الرئيسي للبيت، ويعتقدون أنها تجلب البركة للمنزل وأهله لأنها ذُبِحَت لله، وأيضًا لإظهار عادة الكرم عند أصحاب المنزل الذين يتصدقون بلحومها للفقراء.

ويعتقد أهل المنزل أن سكب الماء الساخن على الأرض قد يأتي بالضرر لأهل المنزل، لأن الأرض يسكنها الجن والتي قد يؤذيها سكب الماء الساخن، كما أن كنس المنزل بالليل يعتقدون أنه يتسبب في موت أحد أفراد المنزل، كما أنهم يمنعون الخياطة ورمي قشر الثوم والبصل لأنهم يعتقدون أنه يجلب النكد لأهل المنزل، كما يمنعون استعمال مقص الخياطة لأن فتحه وغلقه يمنع العلاقة الزوجية وخاصة للمتزوجين حديثًا. ولزيادة تحصين المنزل من السحر والسَحَرَة، يعلقون في أحد أنحاء المنزل كيسًا به شبكة وداخلها حبوب برسيم وسمسم ورمل وإبر خياطة. ويعتقدون أن الساحر لا يستطيع التأثير على هذا المنزل أو أهله، لأن محتويات الكيس من برسيم ورمل وسمسم يصعب عليه معرفة أعدادها، كما أن شبكة الصيد بها عُقَد كثيرة يصعب عليها فَكَّها. وزيادة في تحصين أفراد المنزل يقومون بارتداء الملابس الداخلية مقلوبة لتحصينهم من السحر.

2) المعتقدات الشعبية المرتبطة بالمساجد والقبور:

للمساجد والقبور دور أيضاً في معتقدات الجماعة الشعبية في منطقة البحث، ففي حال تعرض أحد أفراد مجتمع البحث للظلم، يقوم بقلب حصير المسجد يوم الجمعة، ويعتقدون أن قلب الحصير في المسجد والدعاء على الظالم يكون له أثر سريع وينتقم الله منه قبل حلول الجمعة التالية.

في حال تعرض أحدهم للظلم من شخص معين، يعقَد مجلس للتأكد من شخصية الظالم، فيحضرون قالبًا من الطوب الأحمر، ويطلبون ممن يتَّهِمونَه الحَلِف على قالب الطوب بأنه لم يفعل هذا الجرم، وبعد أن يحلف يقومون بوضع قماشة كفن بيضاء حول قالب الطوب (يكفنوه) كما يكفنون المتوفى تمامًا، ثم يقرأون عليه سورة (يَس) وبعض آيات القرآن الأخرى ويسمونها (عِديَّة يس)، ثم يذهبون بهذا القالب لمنطقة المدافن (الجَبَّانَة) ويدفنونه في قبر مثل قبر الميت، ثم يتركونه لمدة أربعين يومًا، ثم يذهبون لمنطقة المقابر ويخرجون قالب الطوب من القبر وينزعون عنه الكفن، فإذا كان بحالته سليمًا فمن حَلَف عليه صادق في الحَلِف، وإذا كان مكسورًا (مفلوق) يتأكدون من كَذِب الحالِف، وعندها يقيمون عليه حُكم الجماعة حسب الجُرم الذي ارتكبه، ويشتهر هذا الطقس في حالة القتل والثأر.

وفي حال السيدة التي لا تنجب يطلبون منها أن تغتسل، ثم يذهبون بها لمنطقة المقابر ويطلبون منها أن تتدحرج من فوق الجبل على الرمال، وبعد ذلك يُدخِلونها فَسقية مفتوحة لم يدفن بها أحد قبل ذلك ويغلقون عليها باب الفسقية لمدة نصف ساعة تقريبًا، ويعتقدون أن تعرضها للفزع والخوف نتيجة وجودها في الفسقية يتسبب في زوال سبب عدم الإنجاب، وعقب ذلك تنجب تلك السيدة كما ذكر أبناء منطقة البحث.

العادات المرتبطة بالعمارة الشعبية

ترتبط بالعمارة الشعبية بعض العادات والمناسبات، فعندما يحضر أحدهم سواء من الأقارب أو الضيوف للمنزل الذي يقصِدُه، يقوم بالنداء على أهل الدار بالمولود الذكر (يا أبو عمر) أو يا (أبو غايب) في حال عدم وجود مولود ذكر أو عدم وجود خليفة لصاحب الدار. ويكون



جداريات الحج على منزل أحد أفراد المجتمع

النداء من مسافة بعيدة عن الدار حتى تختبئ النساء وتحتشم. وإذا كان الضيف يركب دابة فيقوم بالنزول من فوق دابته عند الاقتراب من المنزل الذي يقصده، احترامًا لأهل المنزل وتقديرًا لقيمتهم.

وفي مناسبات الحج يقوم أهل المنزل عند اقتراب عودة الحاج من الأراضي المقدسة، بطلاء المنزل من الخارج باللون الأبيض (الجير) ورسم جداريات الحج على الجدار (الكعبة – سفينة – جمل – طائرة). والغرض من ذلك الاحتفاء بالحاج وليعلم القاصي والداني أن صاحب تلك الدار قد أدى فريضة الحج، الأمر الذي يكسبه ثقة أبناء مجتمع البحث، كما في الصورة.

وفي حال وفاة أحد أفراد المنزل وخاصة الرجال في نزاعات الثأر تقوم النساء بوضع الطين والنيلة على جدران المنزل من الخارج (يطّينوه)، ويدل ذلك على فاجعة أهل المنزل وحزنهم الشديد على وفاة أحدهم، وليعلم المارون بالمنزل أن أهل المنزل في حالة حزن وحداد. كما أنهم لا يوقدون نارًا في بيتهم ويمتنعون عن إعداد الطعام على الكانون والخبز على الفرن، فتصاعُد دخان الفرن والكانون من منزلهم يعرضهم لانتقاد أفراد المجتمع، ويظنون أنهم غير حزانى على ميتهم. لذلك يحرص أفراد العائلة الآخرين على دعمهم بالطعام والخبز طوال فترة الحداد التي تستمر حتى يوم الأربعين.

كما أنهم يقومون بزراعة الصبار وأشجار الزيتون بجوار قبور المتوفى، لأنهم يعتقدون أنها تخفف عنهم عذاب القبر، ويضعون زيرًا من الفخار بجوار القبر؛ لأنهم يعتقدون أن الميت سيشرب منه عندما يشتد عليه العطش في القبر.

وفي مناسبات الوفاة والعرس يكون لمنضرة العائلة دور كبير، فيقومون بتنظيف المنضرة وفرشها بالحصير ويحضرون الدكك الخشبية من بيوت العائلة لمقر المنضرة لاستقبال ضيوف الجنازة أو العرس، وتتجه الأنظار إلى تلك المنضرة والتي تتعرض للانتقاد أو الإعجاب من الضيوف وتكون مسار حديثهم عقب انتهاء المناسبة، لذلك نجد العائلات في مجتمع البحث يهتمون ببناء المنضرة وتجهيزها، لأنها واجهتهم أمام باقي العائلات وتظهر من خلالها قيمتهم ومكانتهم الاجتماعية. كما تكون المنضرة الملحقة بالمنزل مكانا لتجمع النساء أثناء تلك المناسبات.

وأثناء بناء منزل أحد أفراد العائلة، يقوم باقي أفراد العائلة بتقديم الدعم له سواء بالمساعدة في أعمال البناء أو بتقديم (الواجب) والمتمثل في أكياس السكر والشاي وأحيانا الدواجن والطيور الأخرى لذبحها لمن يعملون في البناء.

العمارة في الأمثال الشعبية:

تنتشر الأمثال الشعبية في منطقة البحث بشكل كبير، فتعبر عن مواقفهم اليومية ويستدلون بها عن أحوالهم ومشاعرهم ووجهات نظرهم فيما يحدث حولهم، ورغم أن جملة المثل قصيرة وموجزة، إلا أنها تحمل الكثير من المعاني والحكم والنصائح. ويُعَرِف أحمد أمين الأمثال الشعبية بأنها نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكتابة، ولا تكاد تخلو منها أمة من الأمم، وتنبع من كل طبقات الشعب[7].

وتعرفه نبيلة إبراهيم «المثل قول قصير مشبع بالذكاء والحكمة»[8]. أما معجم «روبير» الفرنسي فيعرف المثل بقوله «المثل حكمة مشتركة بين أفراد فئة شعبية معبر عنها بعبارة موجزة، غالبا ما تكون مجازية ذات زخرف»[9].

ونعرض هنا لبعض الأمثال التي ورد بها الحديث عن العمارة أو عناصرها وخاماتها، سواء ما يتعلق

بشكل البناء أو عاداته أو التمثيل به في بعض المواقف التي يمر بها أفراد المجتمع.

عامل زي الطين الماهي لا يسِد ولا يليس

الطين الماهي: هو الطين الذي تزيد فيه نسبة الماء بشكل كبير، بحيث لا يصلح لوضعه على جدران منزل الطين أو الطوب اللبن لطلائه من الخارج (التلييس).

يا باني في غير ملكك يا مربي في غير ولدك

يعرض المثل هنا ضرورة بناء المنزل في أرض يملكها صاحبه، لأن البناء في أرض الغير سيأتي يوم ويسترد صاحب الأرض أرضه ويأخذ البيت أو يهدمه.

اختار الجار قبل الدار

ويعرض المثل هنا لمبدأ هام قبل بناء البيت، وهو اختيار الجار الذي سيسكن بجواره، ولوجود الكثير من النزاعات بين أفراد وعائلات مجتمع البحث، فإنهم يفضلون السكن بجوار منازل العائلة.

البيت بيت أبونا والغرب يطردونا

ويضرب هذا المثل عندما يقسم ميراث العائلة، ويرث أحد الأقارب جزءًا من المنزل ويحاول إخراج أهله منه، أو حرمانهم من الميراث.

ما تضيق الزريبة إلا على الحمارة الغريبة

ورد في هذا المثل لفظ (الزريبة) وهي مكان تربية الماشية في المنزل، ويذكر المثل أن الزريبة ترفض وجود حيوانات غريبة بها غير حيوانات صاحب المنزل.

ماعون المش ما ينضح عسل

ورد في المثل لفظ (ماعون المش) وهو إناء من الفخار يوضع به الجبن والمش ويسمى (بلاص المش)، ويقولون إن الإناء الذي يحوي المش لا يمكنه أن ينضح عسلًا، أي أن الإنسان السيئ لا ينتظر منه الخير.

ما يعجبكش الباب وتزويقه يا ترى صاحبه فطر ولا على ريقه

يهتم أهل منطقة البحث بزينة المنازل من الخارج وطلاء المنزل وخاصة الأبواب، مهما كانت حالتهم الاقتصادية، وتدل هنا على أهمية المنزل وقيمته وضرورة الاعتناء بمظهره عند أهل منطقة البحث.

مسمار في الحيط ولا جاموسة في الغيط

هذا المثل يعبر عن أهمية بناء البيوت (مسمار في الحيط)، وأن ملكية المنزل أفضل بكثير من ملكية الماشية، ويمكن للإنسان بيع الماشية وبناء المنزل والذي يعطي له قيمة بين أفراد المجتمع ويشعره بالاستقرار.

الحيطان لها ودان

هذا المثل ينهى أصحاب المنزل عن الحديث بجوار جدران المنزل، وخاصة تلك المبنية من البوص والتي يمكن للصوت أن ينفذ من خلالها لمن يسيرون بجوار المنزل أو يسكنون بجوارهم، وينهاهم عن الحديث عن الغير.

اِللِّي غِيطُهْ عَلَى بَابْ دَارُهْ هَنِيَّالُهْ

يعرض المثل هنا لأهمية بناء المنازل بجوار الحقول (الغيط) والتي تسمح لصاحب المنزل بالعناية بحقله، وعادة أهل منطقة البحث بناء المنازل بجوار الحقول.

إنْ خَسَّع الْحَجَرْ يِكُونِ الْعِيبْ مِنِ الْقَاعْدَهْ

يعرض المثل هنا لعادة من عادات البناء وهي تأسيس المنزل، فإذا كان الأساس ضعيفًا سينهار جدار المنزل بعد زمن.

بَابِ الْحَزِينْ مِعَلِّمْ بِطِينْ

يعرض المثل هنا لعادة من عادات أهل منطقة البحث، فعند وفاة أحد الرجال بالمنزل وخاصة في حوادث الثأر تقوم النساء بوضع الطين والنيلة على جدران المنزل من الخارج تعبيرا عن الحزن لفقد المتوفى.

اِلْبَابْ يِفَوِّتِ الْجَمَلْ

يعرض المثل هنا لعادة من عادات البناء في مجتمع البحث، فأبواب بيوت مجتمع البحث تكون متسعة بشكل كبير كي تسمح بدخول وخروج الماشية.

بَانِي طَالِعْ، وِالْفَاحِتْ نَازِلْ

ويعرض المثل هنا لأهمية وقيمة بناء البيوت الذي يجلب الخير والاستقرار. فالبناء يرتفع بجدرانه وبأصحابه أيضا. فكلما كانت جدران المنزل مرتفعة دل ذلك على قيمة أهل المنزل الكبيرة، فمنازل الأثرياء في منطقة البحث عادة ما تكون جدرانها مرتفعة.

بُكْرَة تْمُوتْ يَا ابُو جِبَّة وَاعْمِلْ لَكْ فُوقْ قَبْرَكْ قُبَّة[10]

يعرض المثل هنا لعادة من عادات بناء القبور في منطقة البحث، والذين يميزون القبور بقبة مرتفعة حتى لا تدوسها أقدام من يسيرون في منطقة المقابر.

بِيتِ الْمُحْسِنْ عَمَارْ

يعد هذا المثل دعاء لأهل الكرم والعطاء، بأن يجعل الله بيوتهم عامرة بأهلها وأموالهم.

بِيتْ يِنْكِرِي وبِيتْ يِنْشِرِي

يعرض المثل هنا لأهمية تملك المنازل، فأهل منطقة البحث يفضلون تملك المنازل عن السكن في منازل مؤجرة.

بِيعُوا مِنْ قُوتْكُمْ وِاسْرِجُوا بْيُوتْكُم

يعرض المثل هنا لأهمية أدوات الإضاءة في المنزل (اللمبة) والتي تساعدهم على مزاولة أنشطتهم ليلًا.

اِلْحِيطَة اِللِّي لَهَا سَنَّادْ مَا تِفْقِش[11]

يعرض المثل هنا للخامات المستخدمة في البناء، وأهمها الدعائم التي تسند الحائط، وعادة ما توضع جذوع النخل كأعمدة ودعائم للحائط. فالحوائط التي لها دعائم لا تتشقق.

دُخُولَكْ فِي بِيتِ اللِّي مَا تِعْرَفُه قِلِّة حَيَا

ويعرض المثل هنا لعادة من عادات أهل منطقة البحث، وهى عدم الدخول في منازل الغرباء وأيضًا الاستئذان قبل دخول المنازل.

ضَبِّة خَشَبْ تِحْفَظِ الْعَتَب[12]

يعرض المثل هنا لأداة غلق الباب وهى (الضَبَّة) أو (المُصران) وهو قفل من الخشب يثبت في باب المنزل الخشب ويدخل في جدار المنزل المحيط بالباب، وأن هذا القفل يحمي العتبة أو البيت من الدخلاء.

ضَيَّقْ تْسُقُفْ

ويعرض المثل هنا لعادة من عادات بناء المنازل، وخاصة ما يتصل بسقف غرفة منازل الطين والطوب اللبن، ولأن أسقف الغرف تكون من الجريد والطين فيحرص البَنَّاء على أن تكون مساحة الغرفة صغيرة؛ حتى لا ينهار السقف إذا اتسعت مساحة الغرفة، بعكس المنازل التي تبنى من الطوب والخرسانة ويكون سقفها من الخرسانة، والتي تكون فيها مساحة الغرف كبيرة.

الطِّينَة مِنِ الطِّينَة وِاللَّتَّة مِنِ الْعَجِينَة

أي أن الطينة لا تكون إلا من الطين، واللتة هى الطين المعجون بالماء (الكُحلَة) التي توضع بين قوالب الطوب لسد الفراغ بينها وتثبيتها.

قَبْلْ مَاخَطَبْ عَبِّ الْحَطَبْ، وِقَالْ: أَبْنِي الْكَوَانِينْ فِينْ ؟

ويقصد المثل هنا أنه لابد من بناء المنزل أولا وبعد ذلك يتم بناء محتوياته مثل (الكانون والفرن).

قُعَادِ الْخَزَانَة وَلَا الْجَوَازَة النَّدَامَة

ويذكر المثل هنا أن الفتاة خيرا لها أن تجلس بغرفتها (الخَزَانة) بدلا من أن تتزوج رجلًا غير مناسب لها وتندم بعد ذلك.

قَعْدِتِي بِين أَعْتَابِي وَلَا قَعْدِتِي بِينَ أحْبَابِي

ويضرب المثل هنا لبيان أهمية تملك الدار، فالأفضل للمرء أن يجلس بداره التي يملكها بدلا من الجلوس كضيف في منازل أقاربه وأحبابه. ويقابله مثل آخر يقول (اللي خرج من داره إتقَل مِقدَاره).

مَا بَقَى فِي الْخُن رِيش إِلَّا الْمِقَصَّصْ وِالضَّعِيفْ

وورد في المثل هنا لفظ (الخن) وهو بناء من الطين خاص بتربية الطيور داخل المنزل.

مِنْ لَقَى بَنَّا مِنْ غِيرْ كُلْفَة يِبْنِي لُه مِية غُرْفَة[13]

أي أن الذي يجد بناء يبني له المنزل دون أجر أو تكلفة، فعليه أن يطمع في المزيد من الغرف وزيادة مساحة المنزل، ويقابله مثل في نفس المعنى (أبو بلاش كَتِّرمِنُّه). فأهل منطقة البحث جلهم من الفقراء وتكلفة بناء المنازل تكون مرتفعة عليهم وخاصة منازل الطوب اللبن والأحمر.

مِنْ لَقَى بِيتْ مَبْنِي لَقَى كِيس مَرْمِي

ويعرض المثل هنا لقيمة المنزل وتكلفة وجهد بنائه الكبير، وأن من حصل على بيت مبني وجاهز فكأنه وجد كنزًا (كيس مرمي)، وعادة ما توجد مثل هذه البيوت كميراث لأصحابها.



عنترة 1979 - قواش 72/56صم

عادل مقديش : قراءة تشكيلية معاصرة

للقصص والأساطير الشعبية التونسية والعربية

د. منذر مطيبع - كاتب من تونس

تُجمع العديد من الدراسات السوسيولوجية على أهمية الثقافة الشعبية في فهم خصوصيات المجتمعات ومدى وعيها ومساهمتها في التحولات السياسية والاجتماعية التي عرفتها عبر تاريخها، فهي تمثل في أغلب الأحيان الملاذ لفهم حاضر ومستقبل الشعوب والمجتمعات، والمدخل لفهم مجموعة الظواهر الاجتماعية المعاصرة التي نعتبرها وليدة العصر الحالي. وقد بان هذا الوعي بأهمية الثقافة الشعبية لدى العديد من المثقفين العرب الذين أولوها اهتماما كبيرا، حيث ظهرت مجموعة من المواقع الالكترونية والمجلات والكتب المخصصة لهذا الموروث الهام. ومن بين هذه الإصدارات مجلة الثقافة الشعبية التي اختارت أن تفتح ذراعيها على كامل التراث الشعبي العربي والعالمي، وذلك إيمانا منها بمدى ترابط الثقافات الشعبية على المستوى العربي خاصة، رغم وجود بعض الاختلافات التي فرضتها الخصوصيات التاريخية والجغرافية والحضارية. فقد سكنت الذاكرة العربية العديد من الحكايات والسير والملاحم والأساطير

المشتركة من قبيل أسطورة عنترة وعبلة، والجازية الهلالية والعنقاء وملكة سبأ وعلّيسة وغيرها.

وحظيت هذه السير والأساطير الشعبية باهتمام الشاعر والمصور الشعبي الذي حولها إلى أعمال فنية قابلة للانتشار والديمومة، مثل تلك الصور التي رسمت من طرف رسامين لم يوقعوا على أعمالهم، بل أرفقوا أعمالهم بكتابات تحدد هوية الصورة وهوية مختلف الشخصيات المكونة لها.

لفتت هذه الصور والحكايات اهتمام العديد من الفنانين العرب المعاصرين، حيث عاود الكثير منهم صياغة هذه السير والأساطير الشعبية بلغة تشكيلية جديدة، كل حسب طريقته وحسب خصوصياته الثقافية والفنية بهدف إيجاد حلقة ربط بين تراث غني وتعابير تشكيلية معاصرة، وذلك على غرار الفنان التونسي علي بن الآغا الذي جعل من الرسوم تحت الزجاج التراثية محورا لأعماله وإبراهيم الضحاك الذي أهتم برسم السيرة الهلالية، إضافة إلى الفنان عادل مقديش الذي اخترنا أن نقدم عينات من أعماله نظرا لارتباط تجربته التي تجاوزت أربعة عقود بالموروث الشعبي التونسي بكل ما يحمله من تنوع وخصوصية، بسبب تعاقب أهم الحضارات الإنسانية على هذه البلاد، وخاصة منها الحضارة الفينيقية والرومانية والبيزنطية إضافة إلى الحضارة العربية والعثمانية ثم الفرنسية عند أواخر القرن التاسع عشر.

هذا المزيج والتنوع الحضاري مثّل مادة خصبة للاستلهام بالنسبة للفنان عادل مقديش حيث نهل من مختلف الأحداث والوقائع والأساطير والخرافات ليقدم رؤيته الخاصة في هذا الشأن عبر ما تمليه عليه الريشة والألوان. فقد نهل من أسطورة الأميرة الفينيقية «عليسة» التي قامت بتأسيس مدينة قرطاج سنة 814 قبل الميلاد، ومن أسطورة عنترة ابن شداد وحبيبته عبلة، وسيرة بني هلال، ليقدم مجموعة من الأعمال التشكيلية التي نحاول ضمن هذا البحث فك رموزها وأبعادها الجمالية والفكرية.

إن اهتمام الفنان عادل مقديش بالموروث الشعبي يدخل في إطار بحوثه التشكيلة التي تستقي مرجعياتها من الخيال الواسع الذي وجده في الموروث الشعبي بكل ما يحمله من تداخلات بين الواقعي والخيالي. فقد قال لمحاوره في إحدى معارضه بالمركز الثقافي الفرنسي بالرباط: «أنطلق في رسوماتي من مثيولوجيات ومن أساطير شعبية ومن خرافات الطفولة ومن اللاوعي الجماعي ومن فزع التمزق الذاتي بين الحلم والواقع وبين التقسيم الزمني في محاولة لتوحيدها في واقع واحد. حيث تلتحم كل مقومات ومدارك الذات في تعاملها الديناميكي مع المحيط المتحرك»[1] فكيف تمكّن الفنان من كشف اللاوعي الجماعي؟ وكيف عالج تشكيليا فزع التمزق بين الحلم والواقع وكيف وحّد التقسيم الزمني في واقع واحد من خلال سرده لحكايات الأميرة الفينيقية وعنترة ابن شداد والكاهنة البربرية والسيرة الهلالية؟

عنترة بن شداد البطل الأسطوري

مثّلت أسطورة البطل العربي عنترة بن شداد أحد أقدم المحاور التي اهتم فيها عادل مقديش بالموروث الشعبي العربي، حيث رصدنا له عمل أنجزه سنة 1979، بتقنية الغواش، رسم فيه شخصية عنترة بن شداد بن قراد العبسي (525م - 608م) الذي صُنّف كأحد أشهر شعراء الجزيرة العربية في فترة ما قبل الإسلام، حيث عُرف بغزله العفيف بعبلة ابنة عمه، وبطولاته التي جعلته من أشهر الفرسان العرب. ولد من أم حبشية حظيت بإعجاب شداد فأنجب منها عنترة، وهو ما حتّم عليه أن يكون عبداً، لأن العرب كانت لا تعترف ببني الإماء. هذه الوضعية جعلته يذوق مرارة الحرمان ومهانة الأهل لأن أباه لم يلحقه بنسبه، فقد كان أبوه هو سيده، يعاقبه أشد العقاب على ما يقترفه من ذنوب، وقد حظي بالحرية من العبودية بعدما سجّل انتصارات وبطولات أثناء دفاعه عن قبيلته من سطوة القبائل الأخرى. وعندما طلب من عمه الزواج من ابنته رفض ذلك، وهو ما حرّك لديه قريحة الشعر بنظمه

مجموعة كبيرة من الأشعار التي عبّر فيها عن حبه الشديد واشتياقه لحبيبته. وقد جسّد الفنان عادل مقديش هذا الفيض من المشاعر والأحاسيس والبطولات التي لامست الحب والحرب وإرادة التحرر من العبودية، من خلال رسمه رجلا يمثل شخصية عنترة ويمسك بيده اليسرى سيفا كبيرا ثنائي الرأس، ورسم وراءه حصانا تمتطيه امرأة تمثل على الأرجح شخصية حبيبته عبلة. وأضفى على عمله بعدا أسطوريا هلاميا من خلال تجاوزه لقواعد الرسم الواقعي الذي تجلى في العديد من النقاط. فقد جعل عبلة تمتطي الحصان بطريقة مغايرة للمألوف، وجعل مكونات جسدها تترابط فيما بينها بطريقة مغايرة. فقد اتخذت وضعية جبهية في مستوى الوجه والصدر تقابلها وضعية خلفية في مستوى الأرداف. كما سجل حضور وجه عنترة حضورا مزدوجا، حيث بان وجهه الجانبي أبيض اللون، ويجاوره نصف وجه أسود اختار له وضعية جبهية، وجعله يترابط مع النصف الآخر بواسطة شوارب. وربما أراد الفنان من خلال ذلك الإشارة إلى الأصول الجينية لعنترة. هذا الأسلوب الذي انتهجه الفنان في رسم شخصياته يذكرنا بأسلوب بيكاسو الذي يرسم شخوصه وفق زوايا نظر مختلفة. كما أكسب شخوصه مسحة تجريدية وهندسية، حيث بدت أكثر اقترابا من الرسم الكاريكاتوري أو الطفولي، الذي دعّمه الفنان من خلال مجموعة الأشكال التي تحمل أبعادا رمزية وجمالية. وهو ما مكّنه من خلق عالم أسطوري احتل فيه الخيال مكانة واسعة. فقد وزّع مجموعة من العيون على مساحات مختلفة من اللوحة، كما رسم عبلة بعين واحدة. وهذا من شأنه أن يحيل المشهد إلى أبعاد تتجاوز القصص والأساطير المعروفة عن عنترة ابن شداد وحبيبته، لتحيل إلى عوالم السحر والخرافات وبعض الأيديولوجيات ذات المرجعيات الغريبة التي عاودت الظهور خلال الفترة



ديجون (73/55سم) أكرليك على قماش 1993

الراهنة. كما أشبع بقية مكونات عمله بأشكال زخرفية متنوعة والتي اقتبسها من جماليات النسيج التونسي الموروث المحلي والعربي عموما.

بذلك اتخذ الفنان عادل مقديش من أسطورة عنترة التي حظيت باهتمام المصور الشعبي القديم وكذلك عديد الفنانين والسينمائيين العرب المعاصرين، منطلقا للتعبير عن رؤيته خارج حدود الروايات والقصص الشعبية القديمة والحديثة. فلم يعد عنترة أسمر البشرة، ولم يعد وجه عبلة فائق الجمال، بل اختصر جمالها في أنوثتها من خلال جمال نهديها حيث سجلت حضورا مميزا ضمن مكونات العمل. كما قدّم الفنان نهاية سعيدة لهذه القصة الشعبية من خلال الجمع بين الشاعر البطل وحبيبته، خاصة وأن هذه النهاية لم تؤكدها المراجع التاريخية.



عليسة (80/120سم) أكريليك على قماش. 1995

الأميرة الفينيقية عليسة
كما تخيلها الفنان عادل مقديش

اهتم الفنان عادل مقديش بأسطورة الأميرة الفينيقية «عليسة»، وذلك في إشارة إلى شخصية الأميرة التي نُسبت لها العديد من المراجع التاريخية تأسيس مدينة قرطاج بعد أن هربت من بلاد صور بالمشرق العربي على إثر خلاف مع أخيها. وتروي الأسطورة أنها تحايلت على حاكم البربر بعد أن مكنها من أرض تساوي مساحة جلد ثور لتقيم عليها مملكتها[2].

رسم الفنان عادل مقديش «بورتريه» لهذه الأميرة سنة 1993 سماها «ديدون»، وهو الاسم الذي عرفت به هذه الأميرة في بلاد افريقية. فقد ألبسها قلادة تحدد هويتها من خلال شكل التاليت الذي يرمز إلى الآلهة الفينيقية، وزخرف هذه القلادة بمجموعة من الأشكال التي أضْفت جمالا إضافيا على وجه الأميرة ديدون التي جعل منها الفنان حسناء فاتنة الجمال. كما وضع مقديش خلف الأميرة لوحة تجريدية في المستوى العلوي من اللوحة، والتي جعل مكوناتها البنيوية تترابط مع لباس الأميرة في الجزء السفلي من اللوحة، محققا بذلك ترابطا بصريا بين الشكل والخلفية. وهذا شيء مألوف بالنسبة لفنان يرسم فزع التمزق الذاتي بين الحلم والواقع مثلما يصرح بذلك مستخدما كلماته وريشته.

بعد سنتين من إنجازه لوحة «ديدون» عاود الفنان رسم هذه الأميرة تحت عنوان «عليسة». كما قدّم لها صورة مغايرة عن سابقتها من حيث الشكل والتكوين والوضعية والمساحة واللون. فقد اختار لها بشَرة سوداء تخفي جمالا أخاذا ونظرة ثاقبة تضفي على شخصيتها نوعا من الوقار. وكساها بملابس من الموروث التقليدي التونسي الذي بدا شديد التباين مع السواد المسيطر على مختلف مكونات اللوحة. كما وضع بجانبها قطا أسودا

سجل حضورا باهتا رغم أنه يحتل المستوى الأول من العمل. في مقابل ذلك رسم الفنان مجموعة من الشخصيات خلف الأميرة الفينيقية في المستوى الأيسر من اللوحة بأحجام صغيرة حتى لا يؤثر على حضور الشخصية الرئيسية. كما رسم في وسط اللوحة امرأة أخرى وأكسبها ألوانا مختلفة عن سابقتها رغم تساويها في الحجم معهم. ومن أهم خصوصيات هذا العمل هو سيطرة الألوان الداكنة على جل مكوناته، مما جعله يبدو كأنه لوحة ليلية، وفي ذلك ربما إشارة إلى الحيرة التي انتابت الأميرة بعدما رفض حاكم البربر في البداية منحها الأرض لإقامة مدينتها، أو كذلك هي قراءة استشرافية لمصير مدينة وحضارة قرطاج التي كانت في وقت من الأوقات سيدة المتوسط، قبل أن يدمرها الرومان بعد ثلاثة حروب كبيرة انتهت بانتصار رومه على قرطاج في القرن الأول قبل الميلاد. كما يمكن الإشارة إلى مدى التقارب الشكلي في مستوى رسم عادل مقديش للأميرة الفينيقية مع تلك التي رسمها الفنان الفرنسي بيار نرسيس سنة 1815 تحت عنوان «اينا اي تروي لديدون تعاسة مدينة تروا»[3].



الكاهنة 2 100/142صم 1985.

الكاهنة البربرية

عبر ريشة الفنان عادل مقديش

هي ملكة البربر واسمها الحقيقي «ديهيا» كما جاء ذلك في كتابات ابن خلدون. ويعرفها محمد التونجي بأنها دهيا بنت ثابت بن تيفان من قبيلة جراوة من زناتة البربرية، وأنها حكمت قبيلتها بعد موت زوجها، وشنت حربا على الحضور العربي في حدود سنة 85 هجري[4]. وترجع مصادر تاريخية أخرى أن مملكتها كانت تشمل الجزائر وتونس وليبيا وكانت عاصمة مملكتها هي مدينة خنشلة في الأوراس شرق الجزائر. قادت ديهيا عدة معارك ضد الرومان والعرب والبيزنطيين في سبيل استعادة الأراضي الأمازيغية التي استولوا عليها في أواخر القرن السادس ميلادي ثم تمكنت من توحيد أهم القبائل الأمازيغية حولها خلال زحف جيوش المسلمين، واستطاعت ديهيا أن تلحق هزيمة كبيرة بجيش القائد حسان بن النعمان، وهو ما دفع العرب إلى اتهامها بالشعوذة والسحر فنسبوا لها لقب الكاهنة مثلما جاء في كتابات العلامة ابن خلدون.

وفي تفاعل الفنان عادل مقديش مع هذه الشخصية، رسم امرأة تمتطي حصانا وتحمل بيدها اليمنى خنجرا. يرافقها في امتطاء الحصان شاب وسيم الوجه اتخذ وضعية جبهية على خلاف الكاهنة التي اتخذت وضعية جانبية. غير أن اللافت للانتباه هنا هو طريقة رسم بعض الأشكال الآدمية والحيوانية التي بانت على غير طبيعتها. فقد رسم عيون الشخصيتين والحصان بنفس الكيفية رغم اختلاف زاوية النظر بين الكاهنة والشاب، وأيضا اختلاف شكل عين الإنسان عن الحصان. وربما أراد الفنان من خلال ذلك الإيهام بأن شخصية الفارس

تمثل الوجه الآخر للكاهنة، أو كذلك شخصية ابنها الذي تخلى عنها وانضم إلى جيوش المسلمين بينما بقيت الكاهنة تقاوم الوجود العربي إلى آخر لحظة في حياتها. ولعل هذه الفرضية تجد ما يؤكدها من خلال طريقة رسم الفنان لنهديها التي بدت وكأنها مقطوعة بالخنجر الذي تحمله بيدها. وفي ذلك إشارة إلى قطع رابطة الأمومة بينها وبين ابنها. وإن لم تذكر المراجع التاريخية والأساطير عن مسالة حمل الكاهنة من عدمه أثناء حروبها ضد الوجود العربي في شمال افريقية، إلا أن تركيز الفنان على رسم هذه المسالة يبعث أكثر من رسالة، لعل أهمها هو أن أرض البربر لن تفرغ من إنجاب الفرسان المدافعين عن أراضيهم. كما أن طريقة رسم فم الحصان ورأسه إضافة إلى عينه، تجعل هذا الحصان أقرب إلى الطائر منه إلى الحصان، وهذا أمر غير مستغرب من فنان يعشق الخيال والحلم أو الفن السريالي الذي خصه باهتمام كبير عند بداياته التشكيلية.

السيرة الهلالية

من منظور مغاير للمألوف الشعبي

حظيت السيرة الهلالية باهتمام كبير من طرف الفنان عادل مقديش خلال منتصف تسعينات القرن الماضي. فقد رسم مجموعة من الرسوم التي قدّم فيها تصوراته حول هذه السيرة أو ما اصطلح على تسميتها بـ«التغريبة» التي امتزج فيها الواقع بالخيال، حيث ركز فيها الفنان على شخصية الجازية التي بدت قصتها قريبة نسبيا من أسطورة الأميرة الفينيقية عليسه. تروي أغلب السير الهلالية أن الجازية الهلالية كانت من الفاعلين الأساسيين في «تغريبة» بني هلال المشهورة، إذ كانت تُقَدم لها المشورة في مجمل المجالس الحربية التي خاضتها ضد سكان تونس الأصليين، وذلك نظرا لحكمتها وحسن تدبيرها. فقد تركت الجازية الهلالية زوجها في مكة رغم حبها الشديد له وإنجابها طفلا منه، واختارت الرحيل إلى أراضي تونس الخضراء كما وصفها الهلاليون حينها من أجل قبيلتها بني هلال، واختارت الحياة القاسية التي تقوم على التنقل والحرب بهدف مناصرة قبيلتها في حربها ضد سكان تونس الأصليين. والجدير بالذكر أن هذه التغريبة جمعت بين عديد المتناقضات، حيث امتزج فيها التاريخ بالخيال والحقيقة بالأسطورة، والبطولة بالخيانة، والبناء بالدمار، والشرف بالعهر، والحب والرومنسية بالحرب والعنف. وصارت شخصيات السيرة الهلالية وأحداثها مضرب الأمثال[5]، وهو ما جعلها مادة خصبة للشعراء والفنانين لتقديم رؤاهم وتصوراتهم رغم الامتداد الزمني الذي تجاوز التسعة قرون، حيث أنها لا تزال تمثل محور اهتمام فناني وشعراء وأدباء العصر الراهن[6].

لم يكن عادل مقديش أول من رسم السيرة الهلالية، بل سبقه في ذلك المصور الشعبي الذي ركز على تصوير بطولات بني هلال، أو اللحظات الملحمية التي كتبت تاريخ السيرة الهلالية وخاصة منها لحظة انتصار أبو زيد على البربر، أو كذلك لحظة انتصار ذياب بن غانم على الزناتي وكيف غرس سيفه في عينه. حيث تفنن المصور الشعبي في رسم لحظة المعركة، من دون أن ينسى ألوان الدماء والعنف. في مقابل ذلك تناول الفنان عادل مقديش هذه السيرة من منظور مغاير، حيث ركّز في أعماله التشكيلية على الجوانب الجمالية والزخرفية ليلامس الجوانب الأيروسية عبر إظهار مفاتن المرأة التي مثّلت محور اهتمامه الرئيسي في جل أعماله، وخاصة منها تلك التي منح لنفسه الشرعية لإبراز مفاتنها استنادا إلى بعض السير التي تتوافق مع نهجه الفكري والجمالي. أنجز عادل مقديش مجموعة من الأعمال التي عبر من خلالها عن قراءته الخاصة لهذه السيرة التي تمتزج فيها الحقيقة مع الخيال، لتساهم في إثراء مخيلة الفنان الذي سافر بالمتلقي بعيدا عن ملايين الأشعار والتغريبات التي تروي حكايات هذه السيرة. فمن الناحية التقنية، نوّع الفنان بين تقنية الحبر الصيني على الورق والأكريليك على القماش. ومن الناحية الجمالية، لامس حدود الخيال الحالم بجمال الأشكال وتناسق التكوين.



لقاء، حبر صيني 50/65سم 1984

تعد لوحة «لقاء» التي أنجزها الفنان عادل مقديش سنة 1984 من أقدم الأعمال التي اهتم فيها الفنان بالسيرة الهلالية. وإن كان العنوان لا يحدد هوية الصورة أو موضوعها، غير أن وجود بعض الكتابات الغامضة التي وضعها الرسام فوق توقيعه تشير إلى الإطار العام للصورة والشخصيات المكونة لها مثل «الفارس، بني هلال، البربر» وهو ما يعني أن هذه الصورة تمثل لحظة الصراع بين خليفة الزناتي البربري ودياب بن غانم الهلالي، أو بالتحديد لحظة توجيه ذياب سيفه إلى وجه خليفة الزناتي.

هذه الصورة تذكرنا بما رسمه المصور الشعبي بخصوص هذه المعركة، حيث حاول هذا الأخير من خلالها سرد تفاصيل لحظة القضاء على خليفة الزناتي. غير أن الفنان عادل مقديش بدا أكثر تركيزا على الناحية الجمالية والتقنية مقارنة بالناحية السردية. إذ جعل من هذا الصراع عبارة عن تحفة تشكيلية زخرفية وتعبيرية، حيث تتداخل الأشكال فيما بينها مكونة علاقات توازن وتناسق أنتج من خلالها حركة دائرية أو بالتحديد اهليجية تتوافق مع طبيعة الحركة ضمن هذا الصراع. فقد ربط الفنان بين حركة سيف المحارب الخلفي مع حركة سيف عدوّه مع حركة جسم الحصان الأمامي. كما أشبع مساحاته بزخارف وزعها بكيفية متوازنة بين مختلف مكونات اللوحة دون تمييز بين الأشكال الآدمية والحيوانية. بل أن طريقة رسمه لحوافر الخيول بدت على درجة من الأناقة تجعلها تذكرنا برشاقة قوائم راقصات البالي. كما أدخل الجوادين في ساحة المعركة إلى درجة جعل فيها الحصان في المستوى الأول يدافع عن راكبه الذي تلقى طعنة بالسيف في مستوى وجهه. وهو ما يعني أن هدف الفنان هو تحويل الصورة النمطية التي تمكن المصور الشعبي من جعلها ايقونة الصراع بين الهلاليين والبربر، إلى عمل تشكيلي يكتسي أبعادا جمالية حيث تتلاشى حدود المكان والزمان مقابل شحنة جمالية تحكمها علاقات توازن وتناغم بين مختلف مكونات العمل.

بعد سنة من إنجازه لوحة «لقاء»، عاود الفنان الاهتمام بالسيرة الهلالية بأكثر عمقا وتدقيقا من خلال مجموعة من الأعمال منها لوحة: «قصيدة ملحمية هلالية» *«La Geste hilalienne,»*، حيث نَظّم ألوانها وأشكالها باستعمال تقنية الحبر



قصيدة ملحمية هلالية La Geste hilalienne 1985.

الصيني، ليقدم مشهدا متكونا من ثلاثة شخصيات رئيسية وحصانين داخل إطار زخرفي مميز. تتوسط اللوحة امرأة حسناء تمتطي حصانا وبيدها سيفا، وتوجه نظرها إلى امرأة فائقة الجمال والأنوثة متكئة على أريكة، وتمسك بيدها اليسرى لجام حصان. ويتقدم المرأة التي تمتطي الحصان محارب يمسك بيده سيفا اختار له الفنان وضعية حركة رغم موضعه بين المرأة التي تمتطي الحصان والمرأة المستلقية على الأرض. وقد رسم لهذا المحارب وجها وسيما غير أن نظره كان موجها خارج الأحداث الرئيسية لهذا المشهد، فقد كان غير مباليا بما يدور حوله من حوار بصري وحركي بين المرأتين. كما أن التركيز على خصوصيات الشخصيات الثلاثة يحيل إلى الاستنتاج أن المرأة التي تمسك بلجام الفرس هي الشخصية الرئيسية في اللوحة. وهو ما يعني أنها أقرب إلى شخصية الجازية نظرا لوجودها في المستوى الأول من اللوحة من جهة، وكِبر حجمها مقارنة بالشخصيات الأخرى. كما تعمّد الفنان إظهار مفاتنها عبر تعرية جزء من نهديها وأردافها التي رُسمت بطريقة غير مألوفة تذكرنا بأسلوب بيكاسو في تعامله مع شخصياته التي يرسمها بطريقة جبهية وجانبية في نفس الوقت. وقد كسا الفنان شخصيته الرئيسية بتشكيلات جميلة من الحلي التي تتدلى من أذنيها ويديها، إضافة إلى تسليط الضوء على جسدها، الذي بدا على درجة كبيرة من البياض مقارنة بباقي مكونات اللوحة، والذي خلق من خلاله نوعا من الهدوء البصري حيث أوْجد توازنات ضوئية مع باقي مكونات اللوحة.

إن المتتبع لأعمال الفنان عادل مقديش يلحظ مدى الإشباع الزخرفي في مجمل أعماله، حيث تضيع الحدود بين الشكل الهندسي والزهري، إضافة إلى الزخارف الخطية التي يجعلها في تناغم كبير مع باقي مكونات العمل مثلما هو الشأن في هذه اللوحة. فقد وظّف جماليات الخط المغربي القريب من الكوفي القديم لكتابة كلمات نظمت بطريقة تذكرنا بالأشعار أو السير التي ميّزت السيرة الهلالية. وقد وزّعت هذه الأشعار أو الكلمات داخل ثلاثة خانات عمودية غطت مساحات هامة من خلفية اللوحة، ما جعل بعض الكلمات أو الجمل تكون مخفية، ولكن بالرغم من ذلك تظهر بعض النصوص أو

الأبيات الشعرية القابلة للقراءة والتي يقول فيها الفنان في الخانة الأولى:

عمائم الرجال مخبلة في ساحة الحرب تحت أقدام الخيل

وسيوف العرب فضة تحت شمس الغرب

عند بساتين الزيتون وواحات توزر وغدامس

والجازية غازية لرماح ... الرجال لها

جاء البربر خفاجي عامر إبن النيل

والعراق مارا إلى مراعي الجزائر على تونس

اين تجوع الحلايل

مضارب قبائل العرب الأكابر وعرب الوز فوق الحب

سيوف الرجال تشق الريح ورماح مع النبال ....

وفي المستطيل الثاني والثالث بدت الكتابة أكثر غموضا ولكن يمكن أن تظهر بعض الكلمات:

الخيول الهلالية عند جنح الجازية الهلالية

النيل فرسان خفاجي عامر ابن النيل الزناتي خليفة

الواحات البربرية تدق عند الشروق

وحتى أسد وصاحبه الجازية

طير العراق مرورا بتونس

إلى مراعي الجزائر ليبدو الحق

حتى عامر والجرح قديم قدم السوق ورماح الزناتي ....

ولا نعلم هل أن هذه الأبيات مقتبسة من السيرة الهلالية، أو من اجتهادات الفنان غير أن المؤكد بالنسبة لنا أن هدف الفنان ليس تقديم كلمات أو أشعار بهدف تفسير الصورة مثلما هو الشأن بالنسبة للمصور الشعبي الذي اهتم بتصوير مثل هذه الأحداث التاريخية، أو كذلك المنمنمات العربية القديمة، بل كان هدفه الابتعاد عن القراءة المباشرة التي تضعف الجانب الجمالي وما يحمله من قابلية واسعة للتأويل. بذلك يمكن القول بأن غاية الفنان من خلال هذه الكتابات هو تقديم فضاء زخرفي يتناسق مع بقية مكونات اللوحة، والإشارة إلى الإطار العام لموضوع اللوحة ولبعض شخصياتها حيث تكون الجازية التي وصفها بالغازية الشخصية الرئيسية.

ضمن لوحته «هلالية 6» قدم الفنان عادل مقديش صورة تشكيلية لملحمة الجازية الهلالية، والتي بانت وكأنها امتداد للوحته السابقة، فهي تمثل فارسا يمتطي حصانا أسود وبيده اليسرى سيفا ويمد يده اليمنى إلى يد الجازية باعتبارها الشخصية الرئيسية في هذه اللوحة. ويظهر تركيز نظر الفارس على عيني الجازية التي لا تبالي به، بل توجه نظرها نحو عيني الحصان الذي يبادلها بدوره النظرات. فرغم الوضعية القريبة من حوافر الحصان والتي تكتسي الكثير من الخطورة على الجازية، فإن ملامح وجهها وحركات جسدها تعكس نوعا من الاسترخاء، بل وأيضا الإغراء من خلال إظهار مفاتنها في مستوى الأرداف والأفخاذ، وخاصة في مستوى نهديها حيث بدت على درجة كبيرة من الجاذبية. وقد أكسب الفنان عند رسمه للحصان أبعادا تشكيلية وتعبيرية مميزة، حيث جعله فاعلا هاما في مَسْرحة هذه التركيبة، إذ بدا بدوره شديد الاهتمام بالجازية من خلال انحناء رأسه تجاهها متبعا نفس حركة الفارس تجاه الجازية.

كما وضع الفنان على خدي الجازية وشمتين، وفي ذلك تجاوز للبعد الزخرفي لملامسة البعد الثقافي الذي تشترك فيه كل من الثقافة الشعبية البربرية خاصة والعربية. فقد عُرف الوشم في الموروث التونسي قبل الإسلام، حيث كان هذا الوشم إضافة إلى صبغته الجمالية بمثابة الطابع المميز الذي يحدد الانتماء إلى القبيلة، وأيضا الوسيلة للوقاية من الأمراض والحماية من الأوبئة وطلب الخصوبة للعاقر ودفع الحسد والعين.

هذه الوشمة الصغيرة التي وضعها الفنان في لوحته هلاليات عدد 6 والتي رسمها بتقنية الأكريليك على القماش كانت بمثابة المحرك الذي أحاله لرسم لوحة هلاليات 7 والتي رسمها في نفس السنة مع سابقتها مع تغيير في مستوى التقنية. فقد زخرف عادل مقديش هذه المرة وجه الجازية بمجموعة من الأوشام التي وزعها في مستوى الخدين والجبين والذقن. وإن بدت هذه الأوشام ذات أبعاد زخرفية

تعالقه وتمتطيه حسب الطريقة المبتكرة للفنان، لتفرز وحدة زخرفية متجانسة حيث تضيع قواعد التركيب الكلاسيكية مقابل تركيب قابل لتأويلات تصب في خانة العلاقة الحميمية بين المرأة والحصان التي تتجاوز حدود العلاقة الطبيعية بين الإنسان والحيوان، خاصة أمام تعمّد الفنان تعرية نهدي الجازية بأسلوب يذكرنا بلوحة نساء الجزائر للفنان بابلو بيكاسو. كما أشبع الفنان العديد من مساحاته بأشكال زخرفية وخطية وخاصة في مستوى السّجل العمودي الأسود الذي اخترق بياض الورقة وتحول إلى مثابة عمود يحمل جميع مكونات العمل. وقد ملء هذا العمود بمجموعة من الأشكال الصغيرة الآدمية والحيوانية والتي اتخذت شكل سجلات تذكرنا بالمسلات المصرية، مع وجود زخارف خطية بدت غير قابلة لقراءة ذات معنى. هذا الأسلوب قال عنه الكاتب حسان بن رحومة: «كما نجد أن الشبكة الرمزية التي يُدخل فيها الفنان عادل مقديش موضوعاته الفنية هي شبكة شائكة ومعقدة بحيث أن التمائم والطلاسم والرموز تدور معظمها حول قضايا إنسانية وجودية خالصة، مما يجعلنا نزعم بأن «الصورة المعكوسة» للحياة اليومية أحد المحاور المركزية لهذه الذاكرة ومنبع خصب من منابعها»[8].

بذلك رسم الفنان عادل مقديش الجازية بصورة مغايرة لمجمل الروايات وملايين الأشعار التي خصت بها، فلم تعد بالنسبة لمقديش البطلة المناصرة لقومها بحكمتها وشجاعتها وتضحيتها بحبيبها من أجل عشيرتها، بل قدمها مقديش على أنها امرأة متبرجة توظّف مفاتنها لقضاء حاجتها، بل ذهب بها إلى أبعد من ذلك من خلال الإيحاء بعلاقة حميمية بينها وبين الحصان الذي يعد في العديد من الحضارات رمزا للذة أو للطاقة الجنسية الغير محدودة. بذلك جعل الفنان بطلته تتجاوز حدود العلاقات الطبيعية بين البشر



هلاليات 6 أكرليك على قماش

110/140سم 198

إلا أنها تحمل في طياتها ثقافة شعبية غارقة في القدم مثلما يقر بذلك بدر العشري الذي يقول: «إن الثقافة الشعبية يمكن أن تتجسد أيضا عبر الجسد، فقراءة الوشم ليست خبرة يمكن اكتسابها من خلال دراسات وأبحاث جاهزة، بل عبر تفكيك الجهاز الميثولوجي للقبيلة و فهم الرموز و الأشكال الهندسية في علاقتها بمجال إنتاجها»[7]. وربما أراد الفنان من خلال ذلك القول بأن الجازية تأثرت بالثقافة المحلية لأهل تونس التي كانت ولا تزال تعطي للوشم أهمية كبيرة خاصة في الأرياف.

غير أن اللافت للانتباه هنا هو ذلك التداخل الكبير بين جسم المرأة وجسم الحصان، حيث تندمج مكونات جسد الجازية مع شكل الحصان الذي

فإنه يحرص على اختيار القصص التي يكون فيها الزناتي خليفة منتصرا؛ حتى لا يصطدم بانتماءات الجمهور المستمع إليه[9]. إضافة إلى ذلك أشاد الكاتب محمد الدسوقي رشدي بدوره بالبطل البربري ضمن مقال حمل عنوان: بطل السيرة الهلالية في المغرب العربي وعدو أبوزيد الهلالي: الزناتي خليفة.. القوة والشجاعة حينما تقتلها الخيانة. ذكر فيه مدى أهمية شخصية خليفة الزناتي وتميزها بالرجولة والشجاعة والدفاع عن الوطن [10].

الخاتمة

ليس غريبا أن يقترن اسم الفنان عادل مقديش بالموروث الشعبي بمختلف تجلياته. هذا الموروث الذي وجد في المرأة المستند والأداة والوسيلة لتبليغ مجموعة من أحاسيسه وأفكاره ضمن فضاء تشكيلي مشبع بالزخارف والرموز، إلى درجة يصير كل جزء من اللوحة عبارة عن لوحة مستقلة بذاتها. فقد تفطن الفنان إلى مدى ترابط الثقافة الشعبية التي تمثل أحد أوجه الموروث العربي الإسلامي بالإشباع الزخرفي الشكلي واللوني مثلما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين الغربيين المهتمين بالفنون الإسلامية أمثال الباحث الفرنسي الكسندر بابادوبولو الذي يعتبر أن هذه الخاصية تمثل أحد ركائز الفنون الإسلامية انطلاقا من فرضية «الخوف من الفراغ»[11]. والتي تمتد حسب رأينا إلى الجانب السلوكي والتواصلي في الثقافة العربية الإسلامية. ذلك هو الأسلوب الذي انتهجه الفنان عادل مقديش في جل أعماله والتي حوّل من خلالها الحيز التشكيلي إلى معزوفة زخرفية يتحكم في أسرارها من خلال اختياراته اللونية والشكلية. لذلك فإن اهتمامه بالسيرة الهلالية أو الأساطير الفينيقية والتونسية أو العربية، يدخل ضمن واحدة من مجموعة الحلقات التي سجل فيها اهتمامه بالمورث



هلاليات 7. 50/65 صم حبر صيني على ورق. 1985

لتطال أبعادا أخرى تلامس فيها حدود الشذوذ. وقد بان ذلك خاصة في اللامبالاة التي خصّت به الجازية الفارس الذي مد يده إليها. هذه الصورة التي قدمها الفنان لم تكن الأولى من نوعها. فهي تمثل امتدادا لموروث ثقافي بربري معادي للوجود الهلالي، والذي نجد أثره في بعض السير والكتابات التي تروي بأن الجازية كانت تفاوض العلاّم وهو صاحب أبو زيد الهلالي بذكاء وجرأة ولا تتردّد الجازية في إبداء مفاتن جسدها لتغري العلاّم». بالإضافة إلى بعض السير التي تتغنى ببطولات الزناتي حاكم تونس الذي قاوم الزحف الهلالي على بلاده مثل تلك التي ذكرها الكاتب خالد أبو الليل عندما قال بأن منطقة دندرة وما يحيطها في مركز قنا، ومنطقة القلعة وما يحيطها في مركز قفط ينسبون إلى الأمارة، يفضلون الزناتي خليفة ؛لذلك فإن الشاعر عندما يقوم بإحياء إحدى الحفلات بهما

الشعبي التونسي والعربي عموما، بما يحمله من سير وأساطير تتماهى مع شغفه بالفن السريالي الذي مثّل حلقة هامة من حلقات البحث لديه باعتبارها عُدّت مرحلة البدايات التي انطلق منها إلى عالم الأساطير والخرافات والسير الشعبية، فقد تفطن إلى الخيط الرفيع الذي يربط الموروث الشعبي التونسي والعربي عموما بعالم الخيال والحلم. فلم يكن هاجس الفنان تصوير وقائع الأحداث الأساطير القديمة، بقدر ما كان يتخذها مصدر استلهام لتبليغ هواجسه الداخلية والتي كثيرا ما تجدها تتطابق مع أفكاره ومواقفه تجاه الأحداث التاريخية التي مرت بها البلاد التونسية عبر تاريخها القديم. فقد قال الفنان: «لي ذكرى أليمة مع الروم والأتراك والأسبان وقبائل بني هلال الزاحفة... أرسم خصوبة عليسة على جلود البقر المقدس، أنحت وجه جوغرتا في أسواق الأفراس البربرية. حفرت على جدران المعابد الإفريقية رسم السفن الساحلية وأشرعتها المنسوجة بشعر النساء»[12] وقد جسد الفنان هذه الآراء بطرق مختلفة، وبأساليب مميزة أكسبته طابعه الفني المميز الذي يختلف عن أسلافه المصورين الشعبيين والفنانين العالميين الكلاسيكيين والمعاصرين، حيث تمكن من أن يأخذ المشاهد إلى عوالم وأزمان بعيدة وقريبة من دون أن يفقده متعة التذوق الجمالي، ضمن فضاء تشكيلي محكوم بعلاقات تنظيم دقيق، وحس مرهف وخيال فياض.

الهوامش

1. ذكره رياض العلوي، جريدة الأنباء 16 سبتمبر. 1981.
2. هي أميرة فينيقية أسطورية أسّست مدينة قرطاج. ورد ذكرها في الكثير من المصادر التاريخية والأدبية القديمة من يونانية ورومانية،. عليسة هي ابنة ماتان (Matan) أو موتو (Mutto) ملك مدينة صور الفينيقية، وقد ذكر تيمي أنّ الأفارقة لقبوها فيما بعد بديدون وهو الاسم الذي خلّده الشاعر فرجيليوس (ق 1 ق م). تزوجت هذه الأميرة من أشرباس (Acher-bas) كاهن الإله الفينيقي غير أن أخوها طمع في ثروة زوجها فقتله. وتقول الرواية أن عليسة تحايلت من أجل الفرار بكنوزها مصطحبة معها عددا من سادة قومها، واتجهت نحو خليج تونس. اشترت من حاكم البربر قطعة أرض صغيرة بمساحة جلد ثور، ثم تحايلت من أجل توسيعها، أسست فوقها مدينة أطلق عليها اسم قرط حدشت (قرطاج أي المدينة الجديدة، وكان ذلك سنة 814 ق م.
3. Pierre-Narcisse Guérin. Énée racontant à Didon les Malheurs de la ville de Troie.
4. محمد التونجي، معاجم أعلام النساء دار العلم للملايين، بيروت لبنان. 2001. ص.147.
5. تتفرع السيرة الهلالية إلى قصص كثيرة مثل قصة الأمير أبو زيد الهلالي و قصة أخته شيحة المشهورة بالدهاء والاحتيال، وسيرة الأمير دياب بن غانم الهلالي، و قصة زهرة ومرعي وقصة عزيزه ويونس وغيرها من السير التي تشكل في مجموعها ما يعرف بسيرة بني هلال.
6. حظيت السيرة الهلالية باهتمام مجموعة من الفنانين التونسيين والعرب. فإضافة إلى الفنان عادل مقديش نذكر إبراهيم الضحاك الذي يفتخر بأمجاد الهلاليين باعتبار أنه ينحدر من تلك القبيلة.
7. بدر العشري .الثقافة الشعبية كمدخل لرصد التحولات السوسيولوجية
   - نشر بمجلة الأحداث المغربية يوم 21 – 12 – 2013
   - https://www.maghress.com
8. حسان بن رحومة. موقع بوابتي.http://www.myportail.com
9. د. خالد أبو الليل . الثقافة الشعبية العدد28 . فصلية علمية متخصصة رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم .ص .27-26.
10. محمد الدسوقى رشدى .https://www.youm7.com/story/2009/1/1/
11. Alexendre papadopolo. l'islam et l'art Musulman. Citadelle et Mazenod. Paris 1976.
12. ذكره رياض العلوي ، جريدة الأنباء 16 سبتمبر 1981

الصور

- الصور من الكاتب.



مُتحف النَسيج بالقَاهرة

وَدَوره فِي الحِفاظ عَلى التُراث وَالمَوروث

د.محمد أحمد عبد الرحمن عنب - كاتب من مصر

الموقع: يَقع مُتحف النَسيج فِي شَارع المُعز لدين الله بمنطقة النَحاسين بِحي بَين القَصرين، أمام مَدرسة النَاصر مُحمد بن قَلاوون بِالقَاهرة الفَاطمية[1].

أصل المَكان: كَان هَذا المَكان سَبيل مُحمد عَلي بالنحاسين، وَقد أنشأه مُحمد عَلي بَاشا الكَبير (1244هـ/1828م)، عَلى رَوح وَلده إسماعيل بَاشا المُتوفى بالسودان سنة (1238هـ/1822م)[2]، كَما أنشأه ليَكون مَدرسة للأيتام (مَدرسة بَين القَصرين الإبتدائية) وَالتي عُرفت فِيما بَعد بـ (مَدرسة النَحاسين)[3]؛ إلا أنه أُهمل بِشَكل كَبير، وَفي عَام 2005م تَم البدء فِي تَرميمه ضِمن مَشروع تَجديد شَارع المُعز وانتهت أعمال التَرميم عَام 2010م؛ وَقد جَرى تَحويله لِمُتحف النَسيج المِصري؛ والذي يُعتبر المُتحف الأول مِن نَوعه فِي الشَرق الأوسط وَأفريقيا وَواحد مِن أهم ثَلاثة مَتاحف نَوعية بِالعَالم مُختصة بِتَاريخ النَسيج.



مدخل مُتحف النّسيج المصري

(مدرسة النّحاسين الأميرية سابقاً)

الوَصف المِعماري للسَبيل: يُعد هَذا السَبيل مِن الأسبلة الفَخمة المَكسوة بالرُخام المَحلى بالنقوش والكتابات الجَميلة، وَيتكون مِن طَابقين؛ الأول وهو حُجرة السَبيل، أمّا الطَابق الثَاني فَيَشتمل عَلى مَجموعة حُجرات وَكُتاب بمُلحقاته[4].

وأهم مَا يُميز السَبيل هُو الوَاجهة الرَئيسية؛ وَالتي تَطل عَلى شَارع المُعز، وَتأخذ شكل نصف دَائري عَلى نَسق طِراز الأسبلة العُثمانية ذَات الطِراز الوَافد، وَيَكسوها الرُخام ويفتح بِها أربع شَبابيك للسَبيل مُغشاة بأحجبة مِن النَحاس المَصبوب به رُسوم بَيضاوية يَتَخللها وُريقات نَباتية، وَيَعلو كُل شباك مَنطقة مُستطيلة نُقش بِها شِعار أُسرة مُحمد عَلى الذي يَضم الهِلال وَالنِجمة، كِتابات باللغة التُركية مُنفذة بالتَذهيب في بُحور عَلى أرضية زَرقاء تعلوها زَخارف البَاروك والروكوكو[5] المُنفذة عَلى الرُخام تَتوسطها كِتابات مُذهَبة عَلى خَلفية زَرقاء، وَيُوجد عَلى جَانبها الطَغراء العُثمانية، وَيعلو الوَاجهة رَفرف خَشبي عَليه زَخارف البَاروك المُلونة وَالمُذهبة وَيُحيط بالرَفرف دَرابزين خَشبي[6].

تَحويل السَبيل لمُتحف: جَاءت فِكرة تَحويل مَبنى السَبيل إلى مُتحف للنَسيج مُنذ عَام 2011م عَقب تَجديد شَارع المُعز وَتطويره وإعلانه مُتحفاً مَفتوحاً للآثار الإسلامية، وَقَد كَان مَبنى مُلائماً لِهَذا الغَرض؛ فَهو يَقع فِي قَلب القَاهرة التَاريخية، وَقَد استغل القَائمون عَلى المُتحف الفَضاءات وَالفَراغات الكَثيرة بِدَاخلة لِوَضع الفَاترين بِها، وَكَانت الحَاجة مُلحة لتَخصيص مُتحف كَامل للنَسيج يَضم نَماذج مُتنوعة مِن النَسيج عَبر مُختلف العُصور، وَيَتميز المُتحف بوجود أندر قِطع النَسيج، وَالتي تَم اختيارها بعناية مِن المَتاحف وَالمَواقع المِصرية المُختلفة مِنها مَا كَان مَحفوظاً بالمَتحف المِصري، وَمُتحف الفَن الإسلامي وَمَنطقة القَرنة في مَدينة الأقصر وَغيرها، وضُمم هَذا المُتحف ليَكون مُؤسسة عِلمية تَوثيقية للنَسيج يَتَعرف الزائر مِن خِلالها عَلى عَالم النَسيج وَطُرق صِناعته وَأنواعه فِي رِحلة عَبر التَاريخ.

فِكرة مَتاحف النَسيج: بَدأت هَذه الفِكرة فِي العَالم مُنذ الرُبع الأول مِن القَرن العَشرين؛ نَظراً للأهمية الكَبيرة للمَنسوجات بِمُختلف أنواعها وَلِما تُشكله مِن كَيان وَوِجدان الأُمم، وَمِن أقدم مَتاحف النَسيج العَالمية مُتحف النَسيج المُلحق بجَامعة جُورج وَاشنطن بالولايات المُتحدة الأمريكية، وَالذي تَأسس فِي عَام 1925م مِن قِبل الفَنان جُورج هُيويت مَايرز؛ لتَوسيع المَعرفة العَامة وَالتَقدير للمزَايا الفَنية وَالأهمية الثَقافية لمَنسوجات العَالم؛ فَهو يَضم أكثر مِن 20000 قِطعة مِن النَسيج التي تَعكس الثَقافات المُختلفة لِدُول الشَرق الأوسط وَآسيا وَأفريقيا وَأمريكا[7].

مُحتويات مُتحف النَسيج المِصري: يَتكون المَبنى مِن طَابقين، وتم تَخطيط المُتحف بِطَريقة بَسيطة حَيث تَضم كُل غُرفة مَعلومات عَلى الحَوائط عَن فَترة المَنسوجات التي بِداخلها مِن



منظر عام لواجهة سبيل محمد علي بالنحاسين والتي تطل على شارع المعز



زخارف الباروك والروكوكو على واجهة سبيل محمد علي (متحف النسيج المصري)

حيث استخدامها الأصلي، وتاريخ صنعها، ومكانها الأصلي لها، وتتوزع مقتنيات المتحف في (11) قاعة بترتيب تاريخي؛ حيث يتضمن الطابق الأول: أربعة قاعات تشمل أشكال المنسوجات المختلفة في العصر الفرعوني، وهي تتضمن ملابس الآلهة وملابس الحياة اليومية وملابس الحياة الأبدية في القاعات (1، 2، 3)، أما قاعة (4) فتتضمن نماذج من المنسوجات في العصر القبطي.

ويشمل الطابق الثاني: سبع قاعات حيث تشمل قاعة (5) قطع من النسيج القبطي منسوجة بطريقة القباطي المشهورة بالتابستري (Tabstery)، وتتضمن القاعات من رقم (6) حتى رقم (11) رحلة تطور النسيج عبر العصور الإسلامية المختلفة؛ فتعرض قاعة (6) نماذج النسيج الأموي والعباسي، وقاعة (7) النسيج الطولوني والذي يتميز برسومات الحيوانات المختلفة، وقاعة (8) النسيج في العصرين الفاطمي والأيوبي، وتعرض قاعة (9) قطع من كسوة الكعبة الشريفة؛ والتي كانت تحظى مصر بشرف صناعتها وإرسالها كل عام إلى الحرم المكي، وقاعة (10) تعرض لأنواع النسيج في العصر المملوكي، وقاعة (11) فيها نسيج العصر العثماني الذي يتميز بزخارف الزهور المختلفة؛ وأشهرها زهرة اللالا والقرنفل علاوة على سجاجيد الصلاة بالإضافة لقطع من المنسوجات من إيران[8].

رحلة النسيج بين قاعات المتحف: بادئ ذي بدء النسيج هو عبارة عن جسم مسطح رقيق يتكون إما من خيط واحد متشابك بعضه ببعض على هيئة أنصاف دوائر متداخلة ومتماسكة، أو يتكون من مجموعة من خيوط طولية يطلق عليها اسم (السداة) تتقاطع مع خيوط عرضية تعرف بـ (اللحمة) تقاطعاً منتظماً، ويختلف المنسوج في مظهره ونوعه تبعاً لإختلاف تقاطع الخيوط وتركيبها فيما يعرف باسم التركيب النسجي[9]، واستخدم النسيج في صناعة أنواع مختلفة مثل الثياب بأنواعها المختلفة والطواقي والعمائم والمعلقات والسروج والكسوات والرايات والأعلام والبسط والستائر والأغطية والمفروشات[10]، كما كان للنسيج دور مؤثر في المعاملات الإقتصادية، تعمقت حيويته على مر العصور بتنوع أشكال المنسوجات والملابس التي أصبحت تعكس روح كل عصر.



رسم يُوضح شكل النُول الأفقي وفتاتين تقومان بالنسج عليه- مقبرة خنوم حُتب- بني حسن- الدولة الوسطى



صُورة تُوضح أحد الصُناع يقوم بنسج الكِتان

المَنسوجات الفُرعونية بداية الرِحلة:

كانت صِناعة النَسيج مُزدهرة بمصر مُنذ عَهد الفَراعنة، وكان المِصريون القُدماء أول مَنْ اهتدى إلى استخدام الكِتان في عَمل المَنسوجات وظَلت مِصر الفُرعونية حَوالي مَا يَقرب مِن 3000 عَام مُتفردة بصِناعة نَسيج الكِتان في العَالم، والذي كان يَعتبره المِصري القَديم قُماش الآلهة، وتَرجع أقدم قِطعة نَسيج مَوجودة في مِصر إلى عَصر بِداية الأسرات للقَرن الحَادي والثَلاثين قَبل الميلاد، وقَد انتشرت وُرش صِناعة النَسيج في أنحاء البِلاد وعَمل فيها الرِجال والنِساء؛ كَما كان للكَهنة مَناسج أخرى في المَعابد لتَنتج لهم مِن الأقمشة مَا يَلزم لمَلابسهم وأزياء طُقوسهم، حَيث كانت للمَنسوجات أهمية كَبيرة في الحَياة اليَومية وفي الطُقوس التي تُؤدى في المَعابد، حَيث كان الكَهنة يَتميزون بزي مُعين وهُم يُؤدونها، وكان المَلك يَرتدي أغلى وأفخم أنواع المَنسوجات، واشتهر نِظام النَسيج الفِرعوني بنَسيج نِيسوت «Nissut المَلكي»[11].

ويُعتبر القِسم الفِرعوني أكبر قِسم في المُتحف؛ ويَشتمل هَذا القِسم عَلى عَدد مِن المَنسوجات الكِتانية والقُطنية مِن العَصر الفِرعوني، كَما يَضم عَدد مِن اللَوحات التي تُوضح مَلامح صِناعة النَسيج عِند المِصريين القُدماء مَلابسه.

كَما تُوجد عَدد مِن تَماثيل خَشبية والتي استُخدمت لِعَرض نَماذج مِن المَلابس التي كان يَرتديها المِصري القَديم، مِنها تِمثال أوشابتي يَرتدي رِداءاً بنِصف كُم ويُحيط بالوَسط حِزام ذُو طَيات يَتدلى لأسفل وتِمثال للإله أوزير وتِمثال لإمرأة مَلفوفة بقِطع النَسيج مِن الكِتان الخَشن السَادة تَرتدي رِداءاً به خُطوط سَوداء ومَفرش مِن الحَرير لَه كِنار عَريض عَلى هَيئة فُستونات مَشغولة بكِتابات غَريبة غَير مَقروءة، كَما يُوجد سِرير فُرعوني قَديم، وعَدد مِن المَفروشات المَنزلية المُختلفة المَصنوعة مِن الكِتان، بالإضافة إلى لَفائف مِن الكِتان عَلى تِمثال لِكاهن وأجزاء مِن أكفان فِرعونية عَليها كِتابات باللُغة الهِيروغليفية، فَقد كانت للمَنسوجات أهمية كَبيرة في حَياتهم ابتداءاً مِن المِيلاد إلى المَمات.

ويُوضح هَذا القِسم كَيف بَرع المِصريون القُدماء في غَزل ونَسج وصِباغة ألياف الكِتان بالإضافة إلى بَراعتهم في تَطريز مَنسوجاتهم، خُصوصاً المَلكية مِنها.

المَنسوجات اليُونانية والقِبطية:

اشتهر العَصر الرُوماني بإنتاج أنواع مُختلفة مِن المَنسوجات الرَائعة، وقَد أنشأ أباطرة الرُومان (مَصانع الجِنسيوم) والتي كانت تُعرف بـ(مَصانع النَسيج المَلكية) بمَدينة الإسكندرية عَاصمة مِصر



3

رداء من الكتان مزخرف بأشكال جامات ومربعات(مصر- فن قبطي- ق4-5م)- سجل متحف: 136



4

قطعة من نسيج الحرير عليها كتابات باللون الأزرق نصها (إنا فتحنا لك فتحاً مبيناً) مكررة في مجموعات أسفلها شريط باللون الأحمر عليه كتابات نسخية (مصر-العصر العثماني- ق17م)- سجل متحف: 381

آنذاك، وكانت النساء يقمن بالنسج والتطريز بها لإنتاج ما يحتاج إليه البلاط الملكي من أقمشة ومعلقات وأغطية ووسائد متنوعة.

أما المنسوجات القبطية؛ فقد تميزت بغناء وغزارة عناصرها الزخرفية ذات الألوان البراقة، والتي نفذت معظمها بأسلوب القباطي أو اللحمات غير الممتدة وهو أسلوب أقرب إلى التطريز منه إلى النسيج، حيث أتاح هذا الأسلوب للتصوير شبه المجسم للبورتريهات المنسوجة مشابهاً لتلك الرسوم الكلاسيكية القديمة، وذلك بمراعاة الظل والمنظور، وقد انتشرت مصانع النسيج في هذه الفترة في الفيوم وإخميم والإسكندرية[12].

النسيج في العصر الإسلامي

شهدت صناعة المنسوجات في مصر ازدهاراً كبيراً بعد فتح العرب لها (21هـ/641م)، حيث عمل المسلمون على تشجيع وتطوير وتنمية صناعة المنسوجات، حتى بلغت أوج الكمال والإتقان، وأصبح إنتاج الأقمشة الرقيقة من أهم مميزات الفنون التطبيقية الإسلامية عامة، وقد أولت الحكومات الإسلامية المختلفة عناية خاصة بصناعة المنسوجات، وأمرت بإنشاء مصانع النسيج والتي عرفت آنذاك بدور الطراز[13]، والتي كانت تخضع إدارياً للرقابة الحكومية الصارمة، ولفظ (الطراز) يعني الكتابة على النسيج والورق[14]، وهذه الكتابات كانت تقتضيها عادة (الخلع) التي كان يتبعها الحكام والأمراء المسلمون في الخلافة الإسلامية في مكافأة رجال الدولة بالخلع من الملابس الفاخرة، فكان يطلق على مصانع النسيج الأهلية (طراز العامة) وتهتم بإنتاج منسوجات عامة الشعب، وعلى مصانع النسيج التي تتبع الحكام والأمراء الطراز الحكومي، أما (طراز الخاصة) ودورها إنتاج منسوجات الخليفة وحاشيته، وكلا الطرازين كانا يتبعان الرقابة الحكومية المشددة، ومن مراكز النسيج المهمة في العصر الإسلامي هي الفيوم وإهناسيا والبهنسا والأشمونيين وأسيوط وتنيس وشطا والإسكندرية[15]، وتشتمل قاعة العصر الإسلامي على قطع من النسيج المختلفة ويزخرفها بعض الكتابات والآيات القرآنية منفذة بالخطوط المتنوعة؛ حيث كانت قطع النسيج خلال العصر الإسلامي ينسج عليها اسم الخليفة باعتباره شارة من شارات الحكم الثلاثة، وقد تميزت هذه القاعة بوجود تماثيل من الشمع توضح صوراً من مراحل إعداد النسيج[16].

وفي عصر الدولة الفاطمية اهتم الخلفاء بصناعة النسيج اهتماماً كبيراً، ويروي المقريزي أن دار يعقوب بن كلس وزير الخليفة العزيز بالله حولت بعده إلى مصنع

للنَسيج، وَصارت تُعرف بإسم دَار الدِيبَاج، وكَان لا يتولى وَظيفة صَاحب الطِراز إلا الأعيَان مِن أربَاب العَمَائم وَالسيُوف[17]، وَقد عَمل الخَليفة المُعز لِدين الله دَاراً وَسمَاها دَار الكُسوة وَعُرفت بخَزانة الكُسوة، وكَان يُفصّل فِيها مِن جَميع أَنواع الثِياب وَالبزّ، وَيكسو بِها النَاس عَلى اختلاف أصنافهم كُسوة الشِتاء وَالصَيف[18].

وَكَان الدَافع وَرَاء التَنوع وَالثَراء فِي النَسيج؛ هُو تَعدد المُناسبات الإجتماعية حَتّمت عَلى الخُلفاء الظُهور بِمَظهر لائق وَمُنَاسب وَمُتميز عَن غَيرهم فَكان هَذا دَافعاً لإنشاء دُور طِراز خَاصة بالخُلفاء لسَببين رَئيسين؛ أولاً لِسد احتياجات الخَليفة المُستمرة وَالكَثيرة، وَالثَاني مَنعًا للتَقليد الذي رُبما يَحدث فِيها فِيما لَو نُسجت مَلابس الخَليفة فِي مَصنع عَام يَنتج لِعَامة النَاس أيضاً، كَما أن الفَاطميين اتخذوا مِن المَنسوجات وَسيلة لتَحقيق أَغراض سِيَاسية؛ كَالإشادة بِمَركزهم الدِيني وَتَرسيخ هَذه الفِكرة فِي الأذهان، وَلِذلك كَتبوا عِبارات خَاصة عَلى النَسيج لتَدعيم ذَلك، وَكَذلك للتَقرب مِن الشَعب المِصري، واستمالة قُلوب النَاس نَحو حُكمهم[19].

وَهَكذا ظَلّت مَنسوجات مِصر مَوضع التَقدير وَمَضرب الأَمثال فِي الدِقة وَالرَوعة وَالجَمال، وَقد اهتم بِها العَرب وَعَملوا عَلى الإستفادة مِن هَذا التُراث الفَني وَتَشجيعه حَتى ازدهرت صِنَاعة النَسيج فِي العَالم الإسلامي عَامة وَمصر خَاصة، وَبَلغت مِن الكَمال وَالإتقان، وَمِن التَقاليد الإسلامية التي كَان لَها أكبر الأثر فِي ازدهار فَن النَسيج كُسوة الكَعبة التي يُقدسها العَرب قَبل الإسلام وَبعده، كَذلك كَان لِنظام مِنح الخَلع؛ وَهَو تَقليد عَرفه مُعظم شُعوب العَالم القَديم، فَعَرفه المِصريون القُدماء كَما عَرفه الإيرانيون، وَهُناك نَاحية لَها أهميتها وَهي حُب العَرب لِلباس واقتنائهم الفَاخر مِنه، فَكَان ذَلك عَاملاً مِن عَوامل المُنافسة فِي الإبتكار والإتقان[20].

كَما يَحتوي المُتحف عَلى جُزء خَاص بِالنَسيج المُستورد مِن عَديد مِن دُول العَالم مِثل إيران (خَاصة الطِراز الإيراني الصَفوي)، وَالعِراق وَاليمن.

مَعروضات نَادرة تُؤرخ لِتُراث النَسيج وَالمَنسوجات فِي مِصر: يَشتمل المُتحف عَلى مَجموعة مِن القِطع النَادرة الرَائعة وَمنها؛

– **كُسوة الكَعبة المُشرفة**: حَظيت مِصر بِشَرف صِناعة الكُسوة الشَريفة عَلى مَر العُصور، مُنذ العَصر الجَاهلي وعَلى مَر المَراحل التاريخية المُختلفة، نَتيجة لشُهرتها بِهَذه الصِناعة، وشكّلت هَذه الكُسوة رَمزاً سِياسياً وَعَسكرياً وَحَضارياً؛ فَهي رَمز مِن رُموز السِيادة عَلى العَالمين العَربي وَالإسلامي، ولِذلك سَعى السلاطين خَاصة المَماليك مُنذ اللحظات الأولى لإعتلائهم سُدة الحُكم فِي مِصر للحفاظ عَلى هَذا الشَرف العَظيم، كَما نَازعوا القُوى المُختلفة فِي سَبيل هَذا الشَرف الدِيني المُغلف بِالسيادة السِياسية وَالعَسكرية وَالحَضارية[21]، وَكَان لها مَقر عُرف بـ(دار كسوة الكعبة)، وَظَل مَكانها فِي مِصر مُنذ عَصر الخليفة عُمر بن الخَطاب حتى عَام **1963**م بِحَي الخُرنفش[22]؛ وَهِي إحدى بُيوت الأُمراء المِصريين، وَالتي جَعلها مُحمد عَلي وَرشة وَشرَع فِي عِمارتها كَما يَقول الجَبرتي فِي شَهر ذي الحِجة سنة **1233**هـ، وَقد بَقيت هَذه الوَرشة إلى اليوم تِذكاراً لِنَسج القَاهرة لِكسوة الكَعبة وَزَخرفتها[23].

وَكَانت الكُسوة تَخرج فِي احتفال رسمي كَان يُعرف بـ(المَحمل المِصري)؛ وَهُو عِبارة عَن مَوكب سَنوي يَخرج مِن مصر ويَحضره الخديوي ورموز الحُكم بصحبة شَيخ الأزهر ووفد مِن الأوقاف وَالطُرق الصُوفية مع إطلاق **21** طَلقة مَدفع فِي الإستقبال والتَوديع[24].

وَيُخصص المُتحف قَاعة خَاصة بـالدور الأول رقم (**9**) لِكُسوة الكَعبة، وَبِها آخر كُسوة أُرسلت مِن مِصر عَام**1356**هـ؛ وَهِي عِبارة عَن حِزام مِن كُسوة الكَعبة المَشرّفة مُستطيل الشَكل مِن الحَرير عَليه كِتابَات مُطرزة بِخُيوط الفِضة نَصها (صُنعت هَذه الكُسوة بِأمر المُتوكل عَلى الله فَاروق الأول مَلك مِصر أُهديت إلى الكَعبة المَشّرفة فِي عَهد خَادم الحَرمين الشَريفين عَبد العَزيز آل سعُود مَلك المَملكة العَربية السُعودية)، كَما تُوجد قِطعة رَائعة مِن (سِتارة بَاب التوبة)؛ وهو البَاب الداخلي للكعبة مُستطيلة الشَكل، وَعَليها زَخارف نَباتية، وَكِتابات قُرآنية مُطرزة بِخُيوط فِضية بأسلوب (السِيرما)[25].



5

نموذج لديوراما تعرض نموذج لورشة كاملة للنسيج وطريقة الصناعة والنسج



6

ديوراما داخل المتحف تُوضح نماذج من الآلات المستخدمة وعملية النسج التي يقوم بها

– مِصر الفِرعونية هي المَنبع لتَصاميم المُوضة بالغَرب: فَالعَصر الفِرعوني مَليء بالإكتشافات المُبهرة التي تظهر جَمال مِصر القَديمة وسَبقها، وَمهارة وإبداع المِصري القَديم في صُنع المَنسوجات المُختلفة وَدقة تَفاصيلها وَألوانها وَطِباعتها وَالتي اقتبس مِنها الغَرب، وَمِن أمثلة ذَلك مَايَلي:

– قُفاز لِسيدة مِن الكِتان حَتى المِرفق مَفتوح الإصبع مَحفوظ في قاعة (1)، يَكشف هَذا القُفاز أن تِلك المُوضة مَوجودة لَدى المِصري القَديم مُنذ القِدم وَالتي عَادت مِن جَديد في فَترة الخَمسينيات وَالستينيات، وَكانت تَرتديها مَلكات بِريطانيا وَسيدات المُجتمع بِاعتبارها شَيء رَاقي مُخصص لَهم، فَتُثبت هَذه القِطعة أنّ النِساء في مِصر القَديمة كَان هَذا رِداؤها وَمن صُنع الحضارة المِصرية وَلَيس ابتكار غَربي.

– المِصري القَديم وَالمَغاسل العُمومية laundry: عَرف المِصري القَديم فِكرة المَغاسل العُمومية لغَسل المَلابس وَالمَنسوجات المُختلفة قَبل الغَرب، وَكَان هُناك مَغاسل خَاصة بِالمُلوك وَأُخرى لِلعَامة، تِلك الأماكن التي تَدل عَلى أسبقية الحَضارة المِصرية القَديمة وَفَضلها عَلى الحَضارة الغَربية، كَما أنّ المِصري القَديم هُو أول مَن استخدم مَساحيق الغَسيل والتي كَان يُصنعها مِن النَباتات وَخلطات مِن الزُيوت الطَبيعية.

– فَيُوجد بِقاعة (1) شَقفة مِن الفُخار كَانت بِمثابة إيصال استلام المَلابس قَديماً، فَكَان المِصري القَديم يَكتب بِلُغته مَا تَم استلامه، أمّا العَامل بالمَغسلة الذي لا يَستطيع القِراءة يَقوم برسم المَلابس وَوَضع نِقاط لتَحديد عَدد مَا تَم استلامه.

– الفَراعنة أول مَن كَتبوا اسم الصَانع أو الوَرشة عَلى مَلابسهم، وَيُعتبر المِصريون القُدماء هُم أول مَن سَجلوا اسم الصَانع عَلى مَلابسهم كَنوع مِن أنواع العِزة وَالفَخر للشَخص الذي يُريد أن يُوضح أنه يَرتدي مِن الصَانع هَذا أو الوَرشة، تِلك المُوضة التي تَقوم بِها بُيوت الأزياء العَالمية وَالمَتاجر الشَهيرة الآن.

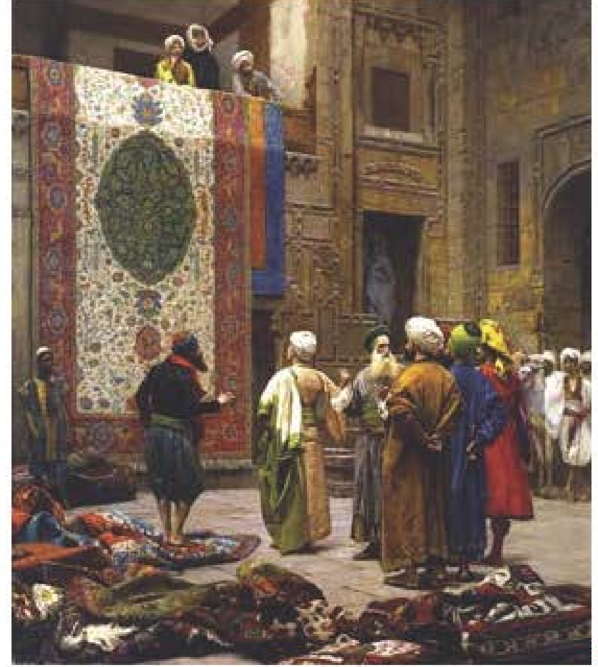
– غِيارات الأطفال ابتكار فِرعوني، كَما تَميز المِصري القَديم بِاستخدام غِيارات الأطفال (الحفاظات) المَصنوعة مِن الكِتان مُثلثة الشَكل وَبِجوارها الحَقيبة التي كَانت تَحتفظ فِيها الأُمهات بِالغِيارات.

وَطُرق الصِناعـة وَالأدوات المُستخدمة والـتي تَرجـع للعُصـور التَاريخيـة المُختلفـة.

المُتحف أنموذجاً في الحِفاظ على الهوية والموروث وَدَليلاً عَلى تَرابط المِصريين في نَسيج وَاحد وَلُحمة وَاحدة: يُقدم لَنا المُتحف نَموذجاً للحِفاظ عَلى التُراث الحَضاري وَالموروث الثَقافي لِلحَضارة الإسلامية مِن خِلال قِطع النَسيج التي تَحكي لَنا التَاريخ مِن خِلال الكِتابات وَالزَخارف المَوجودة عَليها والتي أصبحت جُزء لا يَتجزأ منه، كَما يَعكس المُتحف نَظرية مُهمة وَهي التأثير وَالتأثر وَأنّ الفُنون قَائمة عَلى بَعضها البَعض؛ فنجد أن بعض الوحدات الزُخرفية المَوجودة في النَسيج المِصرى كَزَهرة اللُوتس مَثلاً ظَهرت مُنذ الدَولة الفِرعونية حَتى أسرة مُحمد عَلي بَاشا، وَمُروراً بالعَصر اليُوناني وَالرُوماني وَالقِبطي وَالإسلامي، وَهُو مَا يُؤكد استمرارية الحضارة المِصرية، وَيُثبت أنَّ الحَضارة المِصرية مُنذ نَشأتها وَحتى الآن نَسيج وَاحد.

الرَحالة وَالمُستشرقون وَإعجابهم بالمَنسوجات الشَرقية: كَانت المَنسوجات الشَرقية بِأنواعها المُختلفة مَحط إعجاب المُستشرقين مِن مُؤرخي الحَضارة الإسلامية وَالرَحالة، فَألفوا كُتباً مُتخصصة عَن المَلابس وَالمَنسوجات العَربية وَمِن أمثلتها؛ كِتاب (المُعجم المُفصل بأسماء المَلابس العَربية) للمُستشرق الهُولندي رينهات دُوزي، وَقد نَشره سَنة 1843م، كَما نَشر الأستاذ النِمساوي ماير كِتاباً بِعنوان (المَلابس المَملوكية) سنة 1952م، وَنَشر الأستاذ (سيرجينت) مَقالات مُتعددة عِنوانها (مَواد لدراسة المَنسوجات الإسلامية في العُصور الوُسطى).

كَما أُعجب الرَحالة بِالمَنسوجات الإسلامية وَكَتبوا في مُذكراتهم عَن أنواعها وَطُرق صِناعتها؛ فَمثلاً الرَحالة الفَارسي نَاصر خِسرو وَالذي زَار القَاهرة في العَصر الفَاطمي تَحدث عَن أنواع الأقمشة التي شَاهدها وَأشار إلى نَسيج القَصب المُلون الذي تُصنع مِنه العَمائم وَالطَواقي وَمَلابس النِساء، وَذكر أنه لا يُنسج في أي مَكان آخر قَصب يُوازيه في الجَودة وَالجَمال، كَما أعجب نَاصر خِسرو كُل الإعجاب بِمهارة النَساجين الذين كَانوا يَشتغلون في المَصانع السُلطانية، وَكَتب



7

لُوحة تاجر السجاد للفنان جان ليون جيروم عام 1887م معروضة في معهد مينيابوليس للفنون في الولايات المتحدة الأمريكية.

– وَمِن أهم قِطع المُتحف مِئزر يَرجع لعَصر المَلك تُوت عَنخ آمون؛ وَهي قِطعة مِن الكِتان طُولها 90سم، وَعَرضها 100سم وُجدت بِمَقبرة تُوت عَنخ آمون في وَادي المُلوك بِالأقصر.

– الآلات وَالأدوات التي كَانت تُستخدم في عَمليتي الغَزل وَالنَسيج؛ يَعرض المُتحف عَدداً مِن الأدوات الصِناعية الأثرية التي كَانت مُستخدمة في عَمليتي الغَزل وَالنَسج مِنها؛ الإبر، المَكوكات، المَغازل، الكُستبانات، البَكر، أمشاط النَسج، وَهَذه الأدوات مَصنوعة مِن مَواد مُختلفة مِثل الخَشب، المَعدن، الفُخار، كَما تُوجد قَوالب خَشبية للطِباعة عَلى النَسيج.

المُتحف وَوسائل العَرض الحَديثة: يَتميز المُتحف بِاستخدامه العَديد مِن وَسائل العَرض الحَديثة وَقد استعان بأسلوب الجرافيك؛ وَهُو عِبارة عَن صُور مُوضحة لكل عَصر مَع شَرح لِها، وَمِن أشهر طُرق العَرض بِالمُتحف أسلوب الديوراما[26]؛ وَهي عِبارة عَن تَماثيل مِن الشَمع تُوضح كَيفية صُنع النَسيج وَشَكل النُول وَالمَغزل، كَما يُوجد نَماذج كَاملة لِوُرش صِناعة النَسيج

أن تَنيس كَان يُنسج فِيها دُون غَيرها مِن بِلاد العَالم قُماش البُوقلمون الذي يَتغيرلَونه بِإختلاف سَاعات النَهار، وَيُصدره المِصريون إلى بِلاد الشَرق وَالغَرب[27].

وانتشرت أسواق بَيع المَنسوجات بِأنواعها المُختلفة والسجاد في أحياء مَدينة القَاهرة كَسُوق الغُورية؛ والتي كَانت مَحط إعجاب العَديد مِن المُستشرقين وَالرّحالة وَقَد رَسموا كُل مَايَدور في هَذه الأسواق وَبَقيت لَوحاتهم وَتصاويرهم الرَائعة شَاهداً عَلى عَظمة الحَضارة العَربية في بِلاد الشَرق بِصفة عَامة، وَمِصر بِصفة خَاصة وَمَدى شُهرتها العَالمية في صِناعة المَنسوجات بِأشكالها المُختلفة، وَكَان بَائع السِجاد مِن الشَخصيات التى حَظيت بِإهتمام الرَسامين المُستشرقين، وَمِن أشهر المُستشرقين الذين رَسموا تِلك اللُوحات الرَسام الإيطالي فَابيو فَابي، وَالفَنان البِريطاني شَارلز رُوبرتسن وَالفَنان جان ليون جيروم وَغَيرهم[28].

وَخُلاصة القَول، فإن للنسيج أهمية خاصة عبر العصور التاريخية وبفضله وصلت الدولة العربية الاسلامية الي أوج عظمتها[29] وتَمتلئ مَتاحف أوربا وأمريكا بِقطع كَثيرة مِن المَنسوجات العَربية عَبر العُصور التَاريخية وَتَقف شَاهداً عَلى عَالمية الحَضارة العَربية، وَيُمثل مُتحف النَسيج بالقَاهرة مُؤسسة ثَقافية عِلمية وَتَعليمية وَتَرفيهية، وَتُعقد بالمُتحف نَدوات ومحاضرات، وَشَرح وَتعريف بِشكل دَائم لزُوار المتحف، كَما يُقدم أنشطة في مُختلف المُناسبات سَواء الدِينية أو الإجتماعية، كَما تُعقد بِه النَدوات التُراثية وَمُساعدة أَصحاب المِهن التُراثية.

الهوامش

1. ذكره رياض العلوي، جريدة الأنباء 16 سبتمبر. مدرس بكلية الآثار الإسلامية– كلية الآثار– جمهورية مصر العربية maa25@fayoum.edu.eg
2. مجلس الوزراء المصري، دليل الآثار الإسلامية بمدينة القاهرة، الإصدار الأول، القاهرة، 2000م، ص273.
3. محمد حسام الدين اسماعيل، وَجه مَدينة القَاهرة مِن وِلاية مُحمد علي حَتى نِهاية حُكم اسماعيل(1805-1879م)، الهَيئة المَصرية العَامة للكتاب، القَاهرة، 2014م، ص147.
4. عَلي بَاشا مُبارك، الخِطط التَوفيقية لِمصر القَاهرة ومدنها وبلادها القديمة، ج2، ط2، مطبعة دار الكتب، القاهرة، 1970م، ص89.
5. للمزيد عن السبيل انظر، عاصم محمد رزق، أطلس العمارة الإسلامية والقبطية بالقاهرة، ج5، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، 2000م، ص240.
6. الباروك Baroque لغةً تعني اللؤلؤه ذات الشكل الغريب غير المألوف، ثم تغير مدلولها فأصبحت تُطلق خلال ق11هـ/17م على الطراز الفني الجديد الذي ظهر في أوربا، لأنه شذّ في عناصره الزخرفية عما كان مألوفًا في فنون عصر النهضة الأوربية ولأن عناصره قد ظهرت في صوره تبدو مشوهة إذا ما قيست بالعناصر الزخرفية الكلاسيكية، ولعل أبرز ما يُميز هذا الطراز استخدام الخطوط المنحنية والحلزونية وما يتصدره من سطوح مائلة وأقواس متقابلة، وقد أقبل الإيطاليون على استعمال هذا الفن خلال ق17م ، ثم انتشر هذا الأسلوب إلى جميع أنحاء أوروبا ومنها تسرب إلى تركيا العثمانية، أما الروكوكو Rococo فهو مشتق من كلمة Rock التي معناها الحجر وهي تطلق أيضًا عن النقوش المحفورة على الحجر وهو مثل فن الباروك يمتاز في زخارفه بكراهيته لاستعمال الخطوط المستقيمة وحبه للخطوط المنحنية الحلزونية، إلا أنه يمتاز عن فن الباروك باتجاهه نحو الرقه والرشاقة، ففن الركوكو استمد روحه من فن الباروك وانتقل إلى تركيا وعاش العثمانيين خلال من13-12هـ/18-19م في جو الفن الأوربي وانعكس هذان الطرازان الفنيان في ما أنتجته أيديهم من عمائر دينية ومدنية. محمد عبدالعزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987م، ص55 - 59.
7. جَمال الغِيطاني، تَجَليات مِصرية: جَولات في القَاهرة القَديمة - قَصائد الحَجر، دَار نَهضة مصر للنشر، ص107-106.
8. https://museum.gwu.edu/textile-museum
9. مَقال بعنوان (مدير متحف النسيج في حوار للوفد: المنسوجات تحكي تقدم الفراعنة على الغرب)، جَريدة الوَفد المِصرية، الإثنين, 12 نوفمبر 2018م.
10. سعاد محمد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م، ص63.
11. حسن الباشا، موسوعة العمارة والفنون والآثار الإسلامية، المجلد الثاني، أوراق شرقية، ط1، القاهرة، 1999م، ص139.
12. عاصم محمد رزق، الفنون العربية الإسلامية في مصر، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، 2006م، ص251 - 252.
13. للمَزيد عَن نَسيج القَباطي انظر، مُحمد عَبد العَزيز مَرزوق، الزَخرفة المَنسوجة فِي الأَقمشة الفَاطمية، مَطبعة دَار الكُتب المِصرية, القَاهرة، 1942م.
14. يُذكر أن أول خَليفة مُسلم اتخذ دَاراً للطِراز هُو الخَليفة الأموي هِشام بن عَبد المَلك(105 125-هـ/723 - 742م)؛



جامع القرويين بمدينة فاس

دراسة تاريخية وفنية ومعمارية

أ. نعيمة الحضري - كاتبة من المغرب

جامع القرويين

أهم أثر معماري ديني بمدينة فاس

تعد المساجد والجوامع بمدينة فاس من أهم الآثار المعمارية الدينية، لما تتضمنه من نقوش وزخرفة وكتابة وأساليب فنية تعكس روح العصر الذي أنشئت فيه، وأهم هذه الآثار جامع القرويين الذي يعتبر من طرف دارسي الآثار الإسلامية نموذجا أصيلا من أرقى الأشكال المعمارية الإسلامية، لذلك عدوه من أكبر المراكز الدينية بشمال إفريقيا، وقد تمكن من لعب دور رائد على المستوى الديني والثقافي والفكري، وذلك لاحتضانه جامعة تحولت إلى مركز للإشعاع الثقافي ومنبر للحضارة العربية.

1) فاطمة الفهرية وأسباب بناء جامع القرويين :

تؤكد المصادر التاريخية بأن هذا الجامع من الأعمال العمرانية التي أنجزتها إمرأة مسلمة تدعى فاطمة بنت محمد بن عبد الله القيرواني، وكان قد قدم من القيروان إلى فاس في بداية القرن الثالث الهجري. ولما توفي ترك مالا جليلا كان أساسا ماديا ساعد على إنجاز هذا المشروع المعماري الديني الذي رفع من شأن صاحبته وأبرز مساهمتها في إغناء الحضارة المغربية .

وكان لها من وراء هذا المشروع هدفان أساسيان ندرجهما كما يلي:

- هدف ديني: إيجاد فضاء للعبادة وطلبا للأجر والثواب في الآخرة، يوم تجد كل نفس ما عملت من خير محضرا[1].
- هدف اجتماعي : تقريب جامع من المصلين في عدوة القرويين، الحي الناشئ بمدينة فاس، وتخفيف الضغط على جامع الأشياخ وجامع الأشراف الموجودين بنفس المدينة[2].

2)الموقع وتاريخ التأسيس :

يقع الجامع وسط المدينة القديمة لفاس، أو ما يعرف بالعدوة الغربية أو عدوة القرويين، التي تنتسب إلى الوافدين عليها من القيروان في موضع كان في الأصل أرضا لعمل الخضر وفيه أشجار لرجل من هوارة كان قد حاز ذلك أبوه بوجه جائز صحيح[3].

وفرت هذه القطعة الأرضية مواد البناء والمياه لتشييد الجامع «فحفرت في وسطه، فصنعت كهوفا اقتطعت منها الكذان وأخرجت منها التراب والحجر والرمل الأصفر الطيب، فبنت به الجامع المذكور كله حتى تم، ولم تدخل فيه من تراب من غيره وحفرت البئر التي في الصحن، فكان البناؤن يسقون منها الماء لبناء الجامع المذكور المكرم حتى فرغ من بنائه»[4].

ابتدأ العمل في الجامع على حد قول ابن أبي زرع وعلي الجزنائي وابن القاضي، «يوم السبت مهل شهر رمضان المعظم سنة خمس وأربعين ومائتين»[5].

يوجد جامع القرويين اليوم، في موقع يعج بالمنشآت التعليمية كمدرسة الصفارين ومدرسة العطارين والمدرسة المصباحية والمدرسة البوعنانية. كما تكثر بهذا الموقع منشآت ذات منافع عامة كالحمامات والفنادق، ويفهم من هذا المحيط انه كان مركزا مهما في مدينة فاس، يستمد قوته ومكانته من جماليته المعمارية، كما يعد مرفقا حيويا في عدوة القرويين التي لاتزال تعرف بفاس البالي .

3)قراءة في التخطيط الأصلي للجامع :

يظهر من خلال النصوص العربية للعصر الوسيط، أن هذا الجامع كان في بدايته صغير الحجم، بسيط الشكل على نحو ما عرف في المساجد الإسلامية المبكرة، يتشكل من بيت الصلاة وصحن وصومعة، وقد وصفه ابن أبي زرع بأنه أربعة بلاطات وصحنا صغيرا وجعلت محرابه في موضع الثريا الكبرى الآن، وجعلت طوله من الحائط الغربي إلى الحائط الشرقي مئة وخمسين شبرا، وبنت فيه صومعة غير مرتفعة بموضع القبلة التي على رأس العنزة واصبح الجامع يتكون من أربعة بلاطات وصحنا صغيرا[6].

أقيم الجامع الأول على فضاء مستطيل تبلغ مقاييسه **30.80**م في الطول و**46.40**[7] في العمق. ويتألف من أربعة بلاطات *nefs* وأثني عشر أسكوبا *travées*، وصحن صغير المساحة يوجد في نهاية قاعة الصلاة، وصومعة قليلة الارتفاع بنيت على النموذج المألوف في القرون الثلاثة الأولى للإسلام.

شهد جامع القرويين زيادات وتوسعات وإصلاحات على مر العصور، قد حاولنا سرد بعضها من خلال النصوص التاريخية والدراسات الأثرية .

4)الزيادات والتغييرات المعمارية في جامع القرويين:

بعد مضي قرن على تأسيسه، وبالضبط سنة **345**هـ/ **956**م قام الأمير أحمد بن أبي بكر الزناتي، وبإسهام من الأمويين، الأندلسيين بتوسيع المسجد، وأضافوا خمسة أساكيب من الشرق وأربعة من الشمال، وأصبح تخطيط الجامع في عهد دولة بني زناتة يشتمل على قاعة للصلاة تحتوي على إحدى وعشرين

بلاطة، بعد أن كان اثني عشر بلاطة أيام الأدارسة، كما اشتمل على سبعة أساكيب عقودها موازية لحائط القبلة بعد أن كان يشتمل على أربعة أيام الأدارسة. كما أعادوا بناء الصومعة بالحجر وجعلوا لها بابا من جهة الجنوب وغشيت بعد ذلك بصفائح النحاس الأصفر، وجعل في أعلاها قبة صغرى ووضع في زاويتها تفافيح مموهة بالذهب تنتهي بسيف الإمام إدريس بن إدريس تبركا[8].

وفي عهد المرابطين تمت توسعة الجامع مرة أخرى، بحيث زاد امتداده في كل الاتجاهات وأضيف إلى قاعة الصلاة ثلاثة بلاطات، وزين البلاط الأوسط الموازي للقبلة، كما زود المسجد بمحراب في غاية الإتقان وبنيت قباب بالجبس المقرنص الفاخر الصنعة والنقش، وركبت شماسيات زجاجية ملونة. ويقول ابن أبي زرع عن هذه الإضافات «فشرع في بناء المحراب والقبة التي عليه منقوشين بالذهب والازورد وأصناف الأصبغة، وتم ذلك على غاية الجمال والكمال، وكان يبهت الناظر إليه من حسنه ويشغل المصلين»[9].

ومن زيادات المرابطين كذلك الباب الغربي الكبير الذي بسماط الموثقين، وقد بني من مال الأحباس في أيام القاضي محمد بن عيسى السبتي سنة 505هـ، وكذلك باب الشماعين أيام القاضي محمد بن داود سنة 518هـ.

كما بنوا جامع الجنائز، وزودوا بيت الصلاة بمنبر من عود ثمين، وهو حسب عبد الهادي التازي، أول تحفة في العالم الإسلامي صنعت في مدينة فاس[10].

وفي القرن السابع حافظ الموحدون على التصميم العام للجامع، ومن أهم الإضافات المعمارية والزخرفية التي خصوا بها الجامع الخصة الحسناء، وهي الخصة الأولى التي اكتسبها صحن جامع القرويين، وتتكون من بلية مستطيلة من رخام. وقد بنيت سنة 599هـ على يد موسى بن حسن بن أبي شامة، وكان من أهل الهندسة والمعرفة بالبناء وكان الذي أنفق فيها ماله الفقيه المبارك أبو الحسن السلجماسي[11]. كما شيد الموحدون مستودع (خزينة) بالركن الشرقي الشمالي للجامع. كما جهزوا الجامع بثريات من نحاس كان البعض منها في الأصل نواقيس جلبت كغنائم من الأندلس.

ولما جاء المرينيون إلى الحكم، قاموا بترميم الجامع، فأصلح السلطان يعقوب بن عبد الحق الحائط الشرقي مع سقف البلاطين المتصلين به سنة 682هـ.

وجاء يوسف بن يعقوب، فأصلح الحائط الجوفي، ورمم المئذنة وكساها بالجبس، وسمرها بالمسامير لتثبيت بنائها، وكان القائم على هذه الإصلاحات القاضي أبا عبد الله ابن أبي الصبر[12].

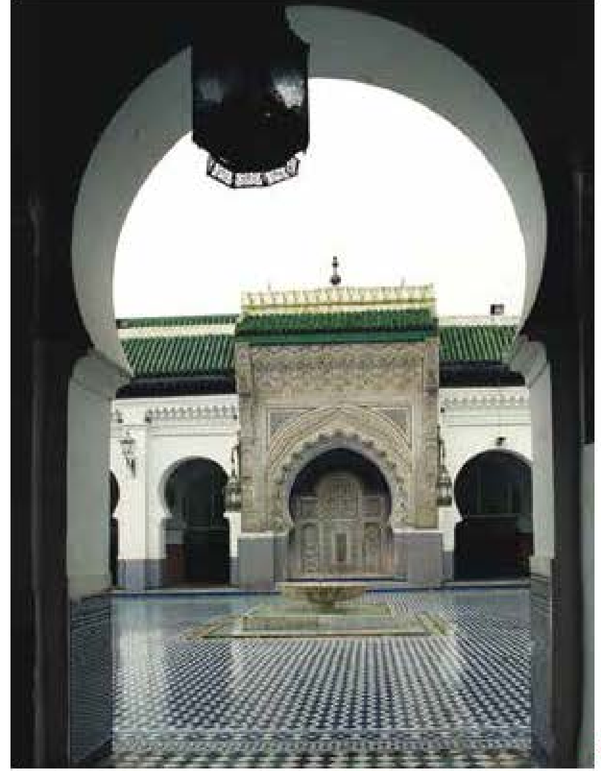
كما أقام السلطان المريني يوسف بن يعقوب عنزة، وهي عبارة عن حاجز يحمي واجهة بين الصلاة على الصحن، وكان كل ذلك في حدود سنة 689هـ.

وزود أبو الحسن المريني الجامع بناقوس علق بالبلاط الأوسط، وعنه يقول الجزنائي « وزينه فيما يذكر الدين جلبوه عشرة قناطير بأسفله أوصال، وكل ذلك بالنحاس الأصفر المنقوش بالصناعة المحكمة»[13]. أما أبو عنان فقد أضاف خزانة للكتب وخزانة للمصاحف وذلك سنة 750هـ.

ولما جاء السعديون وجهوا عناياتهم الى الصحن، فبنوا الخصة الشرقية سنة 996 هـ ويقول اليفرني، اعتمادا على المنتقى المقصور، أن المنصور في سنة ست وتسعين وتسعمائة بعث الخصة العظيمة لجامع القرويين مع كرسي من المرمر[14].

كما أنشئت خصة أخرى سنة 1018 هـ في الجانب الغربي من الصحن زمن عبد الله الشيخ، وعن هذا يقول الناصري، «ومن آثار عبد الله الشيخ القبة التي على الخصة الكائنة أسفل المنارة والتي بوسط صحن جامع القرويين فإنه لم يكن في القديم، إلا الخصة المقابلة لها شرقي الجامع المذكور»[15].

أما المغالطة الكبرى فهي التي يوردها كل من هنري سترلن *Henri Stierlin* جون هوج *John D. Hoag* وهما يصفان صحن القرويين، فقد نسبا القبتين الموجودتين بالصحن إلى عبد الله الشيخ مابين 1613 - 1624[16].



2

ولـم يغفـل السـعديون الاعتنـاء بجامعـة الجامع فقـد زودوهـا بخزانـة جديـدة، وحبسـوا عليهـا الكتب والمخطوطـات لطلبـة العلـم.

ومـع الملـوك العلوييـن عـرف الجامـع مزيـدا من الاهتمـام والإصلاحـات والزيـادات في جوانبـه الفنية، كصيانـة الثريا الكبرى في عهـد المولى إسـماعيل، وإضافة السـاعات الشمسـية في عهـد الحسـن الأول وتجديـد القبتيـن في عهـد المولى يوسـف، ووضـع مصابيـح أمام أبـواب الجامـع في عهـد الملـك الحسـن الثـاني، وترميم الجامع في عهد محمد السـادس وبالضبط سنة 2006م.

جامع القرويين:

الخصوصيات المعمارية والسمات الفنية

1) عمارة المسجد الحالية:

يكـون جامـع القرويين وملحقاتـه مجمعـا معماريا تقدر مسـاحته حسـب التازي بـ(5846م^2)[17]. مما يجعل منه الجامـع الأعظم بمدينـة فاس.

للجامـع تصميم غير متـوازن في تقسـيمه وذلك راجع لكـثرة الترميمـات والزيادات الـتي طرأت عليـه من قبل الـدول الـتي تعاقبت على حكـم المغرب.

فضاء المبنى الداخلي للجامع ينقسم إلى قسمين:

- قسم مسقوف وهو بيت الصلاة.
- قسم مكشوف وهو الصحن.

- قاعة الصلاة:

وتتخـذ شـكل مسـتطيل (3668م^2)[18]، وتتوفر علـى عشـر أسـاكيب واحـدى وعشـرين بلاطـات موازيـة للقبلـة، شـأن المسـاجد المبكرة بالشرق وسـوريا بمسـجد دمشـق وبعلبـك، ومصـر في مسـجد ابـن طولـون، ولاشـك أن نظـام العقـود الموازيـة كان أوفـق للعبـادة بمسـاعدة المصليـن علـى تنظيـم صفوفهـم كمـا يـرى جـورج مـارسي *Georges Marcais*[19].

صفـوف هـذه القاعـة متفاوتـة المقاييـس، ويتميز الصـف المحاذي لجـدران القبلـة بمقاييس كـبرى، وهو أهـم عنصر معمـاري وزخـرفي بهـذه القاعـة. والاهتمام بالـرواق المحـوري خاصيـة ظهـرت في قرطبـة ونقلهـا المرابطـون إلى فاس وتلمسـان، ثم من بعدهـم الموحدون إلى مسـجد الكتبيـة، وهـي مـن أهـم مميـزات العمارة الدينيـة المرابطية.

تتخلـل هـذه القاعـة أعمـدة اسـطوانية ودعائـم مربعـة الشـكل مبنيـة بالأجر تتميز بقصرهـا وجمودهـا. عقـود هـذه الدعائـم والأعمـدة مـن النـوع المتجـاوز كامـل الاسـتدارة، أو مـا يسـمى بالعقـود الحدويـة المتجـاوزة *arcs en fer à cheval outrepassés*، وكذلـك العقـود المتعـددة الفصـوص *arcs polylobés*، وهـي عقـود مـيزت العمـارة المغربيـة القرطبيـة بشـكل خـاص في عهـد الحكـم في النصـف الثـاني للقـرن الرابـع الهجـري.

وفي نهاية بيـت الصلاة يقـع المحراب، وهـو عبارة عن حنية مجوفة متعـددة الأضلاع، تعلوه قبـة زاهية مغطاة بالجبس ومكسـوة بزخارف نباتية وكتابية ومحمولة على سـويرتين من رخـام، تعلوهمـا تيجان رشـيقة من نفس المادة. وفتـح المحراب بقـوس متجاوز ومحـاط بزخارف



3

منقوشة على الجبس، تحتل فيها الأشكال النباتية والهندسية والخطية مكانة راجحة. تتوج الكل بثلاثة أقواس مزخرفة يتوسطهما قوس عرف باسم المقرنص[20].

كللت هذه الزخارف بشماسيات أو نوافذ من الجبس المعشق بالزجاج الملون، لايتعدى علوها 60.0م، ويغلب عليها الأزرق والأحمر والأخضر والأصفر.

ملئت المساحة العالية من جدار القبلة بمقرنصات جبسية، أدت وظيفة جمالية وزخرفية.

ويعتقد بعض مؤرخي العمارة الإسلامية وفنونها أن واجهة المحراب بتفاصيلها المعمارية والفنية تعود إلى ترميمات عرفها المسجد في القرن الثامن عشر[21].

وتتميز البلاطة المحورية *nef axiale* في هذه القاعة بقبابها التي تعد نماذج رائعة من القباب في العمارة الإسلامية المغربية. ولعل وجودها في هذا الجامع كانت الغاية منه إضفاء جو إيماني مهيب.

تقوم هذه القباب على قواعد مربعة أو مستطيلة، محمولة على سواري وهي إما قباب مقرنصة *coupoles à mouqarnas* أو قباب مضلعة *coupoles nervées*[22].

كل قبة تحمل إفريزا، يلهم الناظر بفضل النقوش والزخارف التي تزينه، من رسوم هندسية وتفريعات نباتية وكتابات كوفية ونسخية بالجبس المنقوش بدقة متناهية[23] كما تغطي هذه القاعة سقوف هرمية ذات هياكل ظاهرة سقفت بالقراميد.

ومن أجمل الأثاث في هذه القاعة، المنبر الذي يشكل تحفة فنية وأثرية، ولذلك يعده الأثريون والباحثون من أجمل وأقدم المنابر الأثرية، صنع من خشب أسود صلب يدعى الأبنوس ébène قلما استعمل. ويرى هنري طيراس *Henri Terrasse* أن منبر مسجد علي بن يوسف بمراكش (1120م) ومنبر القرويين (1144م) قد صنعا بقرطبة[24].

وضع المنبر المتحرك بجانب المحراب، يبلغ ارتفاعه 60.3 م وعرضه 01.0 م ويحتوي على تسع درجات وهو مرصع بالعاج.

ولقد أبدع المرابطون في زخرفته التي قوامها أطباق نجمية وزخارف نباتية.

وفي هذا المنبر افريزات مطعمة بالعاج، تزينها آيات قرآنية بالخط الكوفي والنسخي.

كمـا تتوفر هـذه القاعة على مقصـورة من خشـب الأرز، أنشـئت سـنة 722هـ موافـق 1322م .

نصبـت وسـط هـذه القاعـة ثريـات مختلفـة الصناعـات والمصـادر، وينقل لنا الحسـن الـوزان بعض التفاصيـل عن إنـارة قاعة الصـلاة في عصـره، قال «وفي الصـف المكـون مـن أقـواس الوسـط بالأخـص الـتي تـؤدي إلى المحراب، فيـه وحده مائة وخمسـون مصباحا، وهناك ثريات عديـدة من البرونـز في كل واحدة منها ألف وخمسـين مائة مصبـاح، صنعـت من نواقيـس بعض المـدن المسـيحية التي فتحهـا ملوك فـاس»[25] .

-الصحـن:

لقـد أجمع دارسـو الآثار الإسـلامية علـى أن صحن جامـع القرويين يعـد تحفة خالـدة بهندسـته المعمارية وفنـون زخرفتـه، وهـو عبـارة عـن سـاحة مكشـوفة وفسـيحة، لكنها تبقى أصغر من صحون الشـرق، وتتخذ شكل شـبه مسـتطيل *barlong*، وتحيط به أربعة أروقة أكبرهـا أروقة القبلـة، وتحتوي هـذه الأروقـة على عقود نصـف دائرية متجـاوزة رفعت على ركائـز ضخمة . جعل في أرض هـذا الصحـن والنصـف الأسـفل مـن جدرانه مربعـات مـن الخـزف (الزليج) .

أول مـا يثـير الانتبـاه في هـذا الصحـن الجناحـان والخصـة الوسـطى المخصصـة للوضـوء.

الخصة الوسـطى تتوسـط السـاحة وهي مستطيلة الشـكل مبنية بالرخام تتوسطها فسـقية أسطوانية من رخام، وقد وصفهـا لنا الحميري في كتابـه الروض المعطار قائـلا: صنع بجوف جامـع القرويين سـقاية متقنة البناء وميـاه جارية، مـع عتبة البـاب الجوفي، وفـوارة مرتفعة نصف قامة داخل الصحن[26] وحسـب المعاينـة الميدانية، فهـذه الخصة في صورتها الحالية تعـود إلى العهد العلوي.

أمـا الجناحـان فيتقابـلان في طـرفي الصحـن، لهمـا تصميـم معماري فريـد في المغرب مقتبس مـن الأندلس ويذكـر بسـاحة الأسـود بغرناطة.

وخلافـا للزخرفـة المرابطية والموحديـة التي انحصرت جماليتهـا في المحـراب وفي قبـاب قاعـة الصـلاة، فـإن الزخرفة السـعدية تبـدو كثيفـة على القبتين وتشـكل أجمـل إبداعات المسـجد .

تتميز القبتـان بثراء فني يجمع بين التشـبيك الهندسي والزخرفة النباتية والزخرفـة الكتابية على الجبس وعلى الخشـب . وفتحات القبتـين عبارة عن أقواس منقوشـة متعرجة يتوسـطها قـوس مقرنص، وتزينهـا من الداخل تلبيسـة من الزليج، يعلوها إفريز يحمل كتابات وأقواسـا عمياء من الشـكل النصـف الدائـري القليل الانكسـار. مجمـوع القبتين مسـقوف بهيكل هرمي.

ولا تختلـف القبتـان إلا في تيجانهمـا اللذيـن يعلوان سـواري رشـيقة، فالقبة الـتي تقـع في الواجهـة المقابلة للصومعـة تحمـل تيجـان كورنيتيـة بينمـا القبـة الـتي تقابلهـا، زينـت بتيجـان صقيلـة ذات الطابـع المغـربي الأندلـسي . وتحتـوي كل قبـة علـى مـكان مـن الرخـام مخصـص للوضـوء.

وفي هـذا الصحـن نشـاهد العنزة أو المحـراب الإضـافي، وقـد صنـع زمـن أبي يعقـوب يوسـف (685هـ - 706هـ) موافـق (1328م - 1306م) علـى يـد الفقيـه الخطيـب قـاضي الجماعـة وخطيبهـا محمـد بـن أيـوب (أبي الصـبر)، أيـام ولايتـه القضـاء بمدينـة فـاس وأنفـق فيهـا مـن مـال الأحبـاس، وابتـدأ العمـل فيهـا عـام (687 هـ - 1288م) . وفـرغ مـن عملهـا وركبـت في موضعهـا عـام (689هـ - 1290م)[27] .

تتميز هـذه العنزة بـثراء زخارفهـا وفنون نحتهـا، فهي مصنوعة مـن قطع خشـبية زينت بمضلعـات مفرغة، تأخذ شـكلا هندسيا مسـتطيلا أو مربعا من خلالها تصل أشـعة الشـمس إلى قاعة الصلاة متسـللة من تخريمات المضلعـات . وتنفتـح في جانـبي هـذه العنزة أبـواب ذات مقاييـس صغيرة.

تعلـو هـذه العـنزة واجهـة منقوشـة مـن الجبـس الملـون تغلب عليها الصفـة التزينية المفرطـة . تتوج هذه الواجهـة صفوف من العقود: الأول عقد حدوي مكسـور، والثاني عقـد مفصص، والثالـث عقد مقرنـص، والرابع عقـد متجاوز، وهـي محمولة فـوق ركائز متينـة . حليت الواجهة بأشـكال نباتية تتضمن وريقات تشـبه أنصاف

المـراوح النخيلية والصنوبريات والزهـيرات والرصيعات، وتحيـط بهـا أفاريز جصية تحمـل كتابات وتقـوم بتحديد إطـارات العنزة.

وتوجـد في أعلـى الواجهـة زخرفـة مـن المقرنصـات الجبصيـة، تذكر بابتـكار المرابطين بالمغـرب، ينتهي الكل في القمة بشـواف مسـقف بالقرميـد الأخضر .

وللإشـارة، فقد تعرضـت هذه العـنزة إلى ترميمات في عهد السـلطان المولى إسماعيل والسـلطان سيدي محمد بن عبـد الرحمن.

2) الصومـعة:

يجمع الباحثـون والمهتمـون بالعمارة الإسـلامية على أنهـا أقـدم صومعـة في المغـرب، وقـد كانت قدوة لسـائر المـآذن المغربيـة ويعتبر تخطيـط الصومعـة المربعة وهو الشكل الغالب على مآذن مسـاجد الغرب الإسلامي مثالا أوليـا تاريخيـا، حذا حـذوه البنـاؤن اللاحقـون، بحيث لم تعـرف صومعة أخـرى، قائمة على نحو ذلـك التخطيط في المغرب العربي سـابقة على صومعة القرويين، غير صومعة المسـجد الجامع بالقـيروان والـتي تعتبر مصدر اشـتقاق صومعة القرويين حسـب عثمان إسـماعيل[28].

ولا تـزال الصومعـة محافظة على شـكلها منذ القرن الرابـع الهجـري، بالرغـم مـن التعديـلات الـتي طرأت عليهـا، ويـرى المعمـاري مطلـسي *Metlassi* أن «هذه التغييرات شـوهت شـكلها الداخلـي»، ويضيـف «ثم إن هـذه الصومعة بنيـت مـن دون تصميم»[29].

بينمـا يـرى الباحـث في الفنـون الإسـلامية ريـكار *Ricard* أن الصومعـة لهـا مقاييس مضبوطة 27 شـبرا في القاعـدة أي مـا يعـادل 40.5 م، وعلوهـا 108 شـبرا أي 60.21 م معادلـة لمحيـط القاعـدة وهـذه المقاييس مطابقـة لقواعـد الهندسـة[30] أمـا سـمك جدرانهـا فلا يتجـاوز 1م. بنيت الصومعة في مجملهـا بالحجارة المغطاة بالجـير الأبيض .

تتكون هذه الصومعة من جزئين :

- الجـزء الأعظـم وينتهـي بإفريـز أفقي يتكـون من مجموعـة من الشـرفات المسـننة.
- المنـور *Lanternon* أو ما يسـمى بالعاميـة المغربية العـزري أو الفحل، وينتهي بقبة اسـطوانية الشـكل *coupole sphérique*.

وعلى واجهـة الصومعـة توجد فتحـات ذات أقواس متجـاوزة، وفتحات صغيرة مسـتطيلة الشـكل لإدخال الضـوء إلى الداخل.

نصعـد إلى الصومعـة مـن جهـة الجنـوب، عـبر بـاب ضيـق، مغـشى بالنحـاس، فتحتـه عقـد نصـف دائـري منكسـر، وتتخلـل هـذه الفتحـة عناصـر زخرفيـة علـى شـكل مقرنصـات وعناصـر هندسـية ونباتيـة وخطيـة، ويحدهـا إطـار مسـتطيل يحيـط بـه إفريـز تزينـه الكتابـات المنقوشـة علـى الجبـس الـتي تحمـل تاريـخ تأسيسـها 344هـ - 345هـ.

ينفذ هذا الباب إلى درج حلزوني يدور حول القاعدة المربعة.

للصومعـة غرفـة للمـؤذن، أضيفـت إلى الجامع عام 688هــ زمـن أبي يعقوب يوسـف المريني.

3) مصلى الجنائز:

اسـتنادا إلى أعمـال الباحـث موريـس ماسـلو *Moris Maslow* حـول مسـاجد فـاس وشـمال المغـرب، فإن المسـاجد المغربيـة عرفـت مصليـات الجنائـز منـذ الفـترة المرابطيـة[31].

ويؤكـد الأسـتاذ التـازي أن أقـدم جامـع للجنائز في المغـرب هو الـذي يوجـد بجامـع القرويين وقـد خططه «القـاضي ابن معيشـة عبـد الحق سـنة 537هــ»[32].

وإذا كانـت مصليـات الجنائـز في المسـاجد أكـثر بسـاطة ولا تتميز بأي عنصـر معمـاري مهـم، فـإن مصلـى الجنائـز في القرويـين عبـارة عـن غرفـة منحرفـة الشـكل، تتخـذ شـكل بيـت الصـلاة تنتظـم في مخطـط يتكـون مـن بلاطـة تشـبه البلاطـة المحوريـة لبيـت الصـلاة بالجامـع. وتتكـون مـن رواق مسـقوف يرتكـز علـى أقـواس تحمـل نقوشـا خطيـة تعلـوه قبـة مربعـة القاعـدة و مقربصـة ذات أقـواس، تسـتند علـى سـواري ذات تيجـان مـن المرمـر. وأهـم مـا يميز هـذه القاعـة أو مصلى الجنائـز مـن الناحيـة الفنيـة احتواؤهـا علـى خصوصيـات فنيـة أولهـا :



4

استعمال القوس المتعرج أو المزين بالزهور الثلاثي الفصوص *l'arc à festons trilobés* والعقود الثلاثية الفصوص نادرة في العمارة المغربية[33]، وقد ظهرت في عهد المرابطين في هذه القاعة لأول مرة[34].

استعمال الشكل الملفوف أو الثعباني *serpentiforme*، وهو نظام زخرفي معماري يحمل منابت العقود استعمل مابين القرن الحادي عشر والقرن الرابع عشر[35]. وقد ظهر هذا العقد عند الفاطميين في ضريح أم كلثوم وفي باب زويلة *Zuwayla* بالقاهرة سنة 109م. وفي القيروان بقلعة بني حماد في القرن الحادي عشر وكذلك استعمله المسلمون في اسبانيا في قصر الجعفرية في سرقسطة، ثم عندما صقل أخذه المرابطون واستخدموه في تلمسان والقرويين، ثم الموحدون في (باب الاوادايا وباب الرواح) من بعدهم[36].

ويحتفظ جامع الجنائز ببابه الذي لم يعرف تعديلات، ويتكون من مصا ريع مكسوة بصفائح من البرونز تعتبر أقدم ما وصل إلينا في ميدان الصناعة البرونزية المعدة للعمارة في العالم المغربي الأندلسي على حد تعبير الأستاذ توري[37].

شيدت هذه القاعة المخصصة لاستقبال نعوش الموتى خلف جدار المحراب.

4) الخزانة :

كان صرح القرويين مسجد اجامعا ومن البديهي أن يضم هذا الصرح خزانة كتب للقراء والطلبة.

أنشأت الخزانة من طرف السلطان أبي عنان المريني سنة 750هـ، وكانت موضع عناية الملوك والمحسنين الذين حبسوا عليها نفائس، وأوقفوا عليها مصنفات وأصدروا ظهائر بإصلاحها والعناية بشؤونها، وتضم محتوياتها أجزاء من كتاب العبر لابن خلدون، ونسخة نادرة من كتاب البيان والتحصيل لابن رشد على رق الغزال ونسخة من مختصر أبي مصعب[38].

تقع هذه الخزانة خلف قبلة المسجد، وهي فضاء شبه مربع (5. 50م)x(5. 50م). ما يميز هذه القاعة قبتها ذات فتوحات على هيئة عقدين توأمين حدوية مكسورة[39].

يمكن الدخول إلى الخزانة من مدخل فوق المستودع الموحدي السالف الذكر.

5) أبواب الجامع :

يتوفر جامع القرويين على أبواب استطاع الصناع والحرفيون أن يتفننوا في كل جزء من أجزائها، وكل عنصر استعملوه كالمطرقة النحاسية والمسامير الكبيرة الموزعة... وجعلوا من بعضها تحفا ظلت محطة انتباه من حيث ضخامتها وتنوعها.



5

للمسجد 18 بابا وهي مداخل متفاوتة المقاييس، وتتميز بمصاريع مكسوة بصفائح برونزية، وحسب الأستاذ التازي، فإن أقدم باب عرف للقرويين هو باب الحفاة باب الموثقين وباب الشماعين وباب الوراقين، وباب الأولياء الغربي وباب الصفر الأعلى، وباب الخلفاء، وباب مجلس القضاة، وباب الفرخة، وباب الحدودي وباب الخلوة وباب الصالحين الشرقي، وباب ابن حيون، وباب ابن عمر، وباب الساباط وباب الخصة والباب الأصغر، وباب الصفر الشمالي[40].

6) مواد البناء والتزيين :

اتسم الطابع العام لجامع القرويين قبل العصر المرابطي بالبساطة في البناء. فقد اعتمد في بنائه في بداية الأمر على المواد المتوفرة في عين المكان .ونظرا لكثرة الزيادات والترميمات التي عرفها الجامع، فقد تنوعت مواد بنائه وتزيينه.

ونجمل هذه المواد فيما يلي:

- الطابية :

عرف المغرب استعمال هذه التقنية في عملية البناء منذ الفترات الرومانية[41]. والطابية هي مادة البناء الرئيسية في أكثر مناطق مدن المغرب وخاصة مراكش ومكناس وفاس والصويرة وتافيلالت. والطابية تراب مدكوك مخلوط بالكلس والمصبوبين في قوالب خشبية، يلخص لنا ابن خلدون الطابية وتقنية البناء بها بقوله «ومنها البناء بالتراب خاصة، يتخذ لها لوحان من الخشب مقدران طولا وعرضا، فينصبان على أساس وقد بوعد ما بينهما، يوصل بينهما أدرع من الخشب، ثم يوضع فيه التراب مخلطا بالكلس، ويركز بالمراكز المعدة حتى ينعم ركزه وتختلط أجزاؤه. ثم يزاد التراب ثانيا وثالثا، إلى أن يمتلئ ذلك الخلاء بين اللوحتين، ثم يعاد نصب اللوحين، إلى أن ينتظم الحائط كله ملتحما كأنه قطعة واحدة ويسمى الطابية وصانعه الطواب[42].

-الآجر:

وهو الطين المشوي، وهو من أقدم المواد التي استعملت في البنايات سواء في فاس أو في باقي المدن الداخلية كمكناس ومراكش.

تتوفر مدينة فاس على أرضية طينية تصلح لإنتاج الآجر، ونظرا لقلة الحجر فيها، فقد وظف الآجر بكثرة في البنايات الدينية (مسجد الأندلس) لإقامة الأعمدة والأقواس.

يصنع الآجر من الطين المذاب والموضوع في قوالب، تتراوح قياساتها من 20 سنتمتر إلى 5 2 سنتمتر طولا، ومن 10 سنتمتر إلى 12 سنتمتر عرضا، بينما يتراوح سمكها من 3 إلى 5 سنتمتر، تجفف بالشمس، وتشوى في النار لصنع الآجر[43].

وظف الآجر في جامع القرويين في السواري والدعامات والقباب والأقواس، وفي بناء بعض الجدران وفرش الأرضيات، وقد استعمل مشويا مشدودا بعضه إلى بعض بملاط الرمل والجير، أو مغطى بالخزف المطلي ليصبح أكثر صلابة ومقاومة .

وقد أحصى ابن أبي زرع عدد الآجر الذي استعمل في فرش الصحن زمن المرابطين والمعروف باسم البجماط، أو كما عرفه نفس المؤرخ بأنه نصف آجرة في الطول . ويقول «وكان جملة ما دخله من الأجر لفرشة أربعة وأربعين ألف آجرة لأن طول الصحن احد عشر قوسا، في القوس الواحد من القبلة إلى الجوف عشرون صفا في كل صف مئتا آجرة . فيتحمل في كل قوس أربعة آلاف آجرة

ويتحمل في أحد عشر قوسا أربع وأربعون ألف آجرة. وحول طرد دائر فيه ثمانية آلاف آجرة فيجتمع في الجميع كله اثنان وخمسون ألف آجرة دون شك ولا ريب»[44].

-الحجارة:

شكلت الحجارة إحدى العناصر الأساسية في بناء هذه المعلمة، إذا استخدم أولا ما سماه الجزنائي وابن أبي رزع بالكذان *pierre calcaire*، وهو نوع من الحجارة البيضاء يستعمل في بناء الجدران، وقد استعمل هذا النوع من الحجارة في شمال إفريقيا منذ الفترة الرومانية.

يقول ابن أبي زرع عن استخراجه «وكذلك الكذان الذي بنيت به، إنما قطع منها، لأنه حفر في وسط البلاط الثاني، فظهر كهف بعيد الغور. فكان الفعلة يقطعون الكذان منه ويحفرون التراب ويخرجه الرجال على رؤوسهم للبنائين فيبنون به»[45].

استغل الأدارسة طبيعة أرض الموقع، فاستعملوا الحجارة التي به (الكذان) في الجدران الخارجية والداخلية وهذه الجدران غطيت بالملاط الذي يطلى بالجير.

وفي القرن الرابع، استعمل الزناتيون الحجارة المتوسطة الحجم في بناء الصومعة التي ماتزال تحتفظ بمتانتها.

-الزليج:

وهو عبارة عن قطع من الخزف تستعمل لتبليط البنايات، وقد تفنن المغاربة في صناعة الزليج وزخرفوه ولونوه وبلطت به الأرض والجدران في المنازل والرياض وغيرها.

شاع استعمال الزليج في بداية القرن الرابع عشر إبان الفترة المرينية، واستعمل لتزيين جدران وأرضية المدارس والصوامع والأعمدة.

كانت أرض الجامع في البداية من الدص التقليدي، وهي أرضية ملساء مكونة من الرمل والجير، عرفت في العمارة المغربية منذ القرن الثاني عشر، وبعد ظهور الزليج فيما بعد، غطيت به جدران وأرضية الصحن والجناحان وبعض الدعامات واستعملت فيه الألوان الزرقاء والبيضاء بكثرة، وأدخلت فيه أشكال هندسية كالمربع والمعين والمسدس والمثمن والأشكال المتعددة الزوايا المعقدة[46].

-الرخام:

وهو نوع من الحجارة الناعمة يكون أبيض أوملونا، وقد عرفته العمارة المغربية منذ الفترات الرومانية (شلا وليلي)، وهو مادة متينة استعملت للبناء والزخرفة، استعمل الرخام في الجامع بأشكال وأحجام متفاوتة، فنجده في غاية الإتقان في السواري داخل قاعة الصلاة وفي مؤخر القبة الموالية للصومعة، وفي الفسقية والصهريج والخصة والقبة الغربية، وهو رخام جلب من إيطاليا وخاصة في عهد الدولة السعدية، حيث شاع استعماله بكثرة لأنها كانت تشتري الرخام من النصارى بالسكر.

-الجبس:

الجبس مادة تصنع من الجير والماء، استعمل المغاربة الجبس لتلبيس الجدران وكوسيلة تزيينيه لتغطية الدعامات والمحاريب. وقد استعمله المغاربة منذ القرن الثالث عشر. وقد تحدث ابن خلدون في مقدمته عن طريقة تحضيره سواء للتلبيس أو للتشكيل والنقش بقوله: «يحل الكلس ويخمر أسبوعا أو أسبوعين على قدرما يعتدل مزاجه عن إفراط النارية المفسدة للإلحام، فإذا تم له ما يرضاه من ذلك علاه من فوق الحائط وذلك إلى أن يلتحم. كما يصنع الأشكال المجسمة من الجبس يخمر بالماء، ثم يرجع جسدا وفيه بقية البلل فيشكل على التناسب تخريما بمثاقب الحديد»[47].

استعمل الجبس في الجامع لتزيين الجدران والإطارات والأفاريز الجبسية، وواجهة المحراب وواجهة العنزة والشماسيات.

- القرميد:

وهو نوع من الآجر. وقد استعمل في العمارة المغربية بشكل عام، يغطي سقوف المساجد والأضرحة والقباب والمنارات. واستعمل كذلك في حلقات الدور التقليدية ذات الصحون المكشوفة، وفي جامع القرويين استعمل لتغطية السقوف السنامية أو المنحدرة وفي القباب.

وضع القرميد في البناء على شكل مقعرات مغطاة بطلاء أخضر اللون لصرف ماء المطر.ويفيدنا ابن أبي زرع، بإحصاء لعدد القرميد المستعمل في الجامع في القرن الرابع عشر بقوله «وعدد القرمود الذي في سقف الجامع المكرم، أربعمائة ألف قرميد وسبعة وستون ألف قرمودة وثلاثمائة قرمودة»[48].

-الخشب:

نظرا لوفرة الأشجار بجبال المغرب وفي ناحية فاس، فقد استعمل خشبه بأنواعه في جامع القرويين. ويعتبر شجر الأرز من أكثر أنواع الخشب تداولا في هذه المعلمة، فنجده في العنزة وفي النوافذ والأفاريز والسقوف.

كما ساهم الحرفيون في جامع القرويين في إنجاز بعض الأعمال الخشبية التي بحق انجازا فنيا وتحفا نادرة، وخاصة المنبر والأبواب والمشربيات. فالمنبر صنع من شجر الأبنوس، وهو خشب ثمين قليل الاستعمال، وقد أدخل عليه هؤلاء الحرفيون الخط والرسم وطعموه بالعاج. أما مصاريع الأبواب فقد صنعت من خشب وغشيت بصفائح من النحاس الأصفر وزينت بمسامير حديدية. «وركبت عليه أبواب عظيمة»[49].

كما نجد الخشب المخروط في المشربيات، وقوام هذه الطريقة تجميع قطع صغيرة من الخشب المخروط على أشكال بها فتحات.

7) أنواع الزخرفة:

لقد تعددت أنواع وأشكال وألوان الزخرفة في جامع القرويين، وهي كلها مستمدة من الموروث الحرفي الذي يتميز به العالم الإسلامي والمغرب خاصة، كالنقش على الجبس والحجر والخشب والبرونز.

طبقت الزخرفة الهندسية والنباتية والخطية على الجدران والأسقف والأقواس.

وتجدر الإشارة إلى أن بداية هذه الزخرفة تعود إلى العهد المرابطي الذي اتسم بالإبداع في صنع القباب ووضع الأقواس وكتابة الخطوط. ثم فيما بعد إلى صناع وفناني الدول المتعاقبة، الذين وظفوا أشكال متنوعة سابقة عليهم وابتكروا أخرى، وخلقوا جوهرة العمارة المغربية «جامع القرويين».

-الزخرفة الهندسية:

يتكون هذا النوع من الزخرفة من رسوم هندسية منبثقة عن أشكال أساسية متماثلة، لتشكل شبكة من الخطوط والأشرطة والمضلعات والمربعات والمثلثات.

ومن أكثر الزخارف الهندسية التي لاحظناها في جامع القرويين:

- الأطباق وتحتل البلاطات الجدارية الخزفية (الزليج) والأعمال الخشبية (المنبر). وتتعدد أشكال الأطباق النجمية بحسب عدد أطرافها، فمنها طبق نجمي ثمانية، وستة عشر، وأربعة وعشرون وتتألف من شكل رئيسي دائري مسنن الأطراف على هيئة نجمة، ويشكل مركز الطبق النجمي وتتولد فيه أعداد لامتناهية من النجيمات.
- الشكل الرباعي أو المربع البسيط، خاصة في الإطارات وتنفذ فيه خطوط أو رصيعة، ونجده في واجهة المحراب وواجهة العنزة.
- المعين، وقد نفذ في الخزف والجبس ونجده في أرضية الصحن، وركنيات واجهة العنزة.

ومن أكثر المضلعات استعمالا في الجامع نجد المستطيل والمثمن والمربع والخماسي الزوايا، وقد أحيطت هذه المضلعات بالقبب أو بالواجهات.

وتجدر الإشارة أن هناك عنصرا هندسيا استعمل في أحدى قباب قاعة الصلاة ،وهو تضليعة تتخذ شكل ضلع زخرفية مقعرة بارزة *les godrons* في الزخرفة الهندسية[50].

-الزخرفة النباتية :

وهي عبارة عن أشكال نباتية، تشهد على براعة الفن الاسباني المغربي المنجز من طرف مزخرفين وضعوها بمقدار وقواعد دقيقة، ونمنمة متقنة على الرغم مما قد يظهر من تعقيد في خطوطها .

تتشكل الزخرفة النباتية في المعلمة من عناصر متداخلة مع بعضها، ومزدوجة ومتكررة تاركة فراغات قليلة، ينبعث منها إحساس بالحركة والتعاقب والإيقاع. كما أن بعضها يغطي مساحات متفاوتة

القياسات[51]. زودت هذه الأشكال بألوان ناصحة، وضعت بمهارة في الأرضية الخلفية للزخرفة.

وأهم هذه الأشكال:

- السعف *les feuilles de palmier* تجمع بين السعف البسيط والمزدوجة والمتراكبة والمتكررة، وتتحكم في زخرفة الركنيات والمأطورات .
- السعيفات *les palmettes* الحلزونية الشكل والمتداخلة والغير متناسقة، ترافقها في بعض الأحيان نماذج هلالية تزين الواجهات (واجهة العنزة) .
- زهرة الأكانتس *l'acanthe* أو أقنثة ونجدها في حنيات القباب، كما نجدها في تزيين الكوابيل .
- الصدفيات ومنها البسيطة والمضلعة *les coquilles cannelées* ونجدها في ركنيات العقود والقباب.
- جوز الصنوبر *les cônes* ونجده في القبب.

تلتحق الرسومات النباتية بالأشكال الزخرفية الأخرى، وقد نفذت على الخشب وعلى الجبس.

-الزخرفة الكتابية:

تنفرد العمارة الإسلامية دون سائر عمارة الحضارات بعنصر زخرفي وهو الخط العربي، الذي يعد عملا إبداعيا ينطوي على مقاييس وقيم جمالية، كما يعد أداة للزخرفة في مجال صناعة الفن الإسلامي.

ولقد شكل الخط العربي في جامع القرويين (الكوفي والنسخي)[52]، عملا فنيا من خلال الخطوط والحروف، فقد استعمل لأغراض وغايات منها:

- تقديم نصوص وآيات قرآنية معبرة عن رموز.
- توثيق وتسجيل تواريخ وأسماء وأقوال.
- تزويد الجامع بإشارات جمالية تزيد من رونقه وتبرز مكانته في مدينة فاس.

وضعت الزخرفة الكتابية في الجامع في أرضية منقوشة بالجبس أو بالخشب أو بالحجر، ورتبت في مأطورات وأفاريز وداخل الأقواس . ويتضح من خلال شكلها أنها خطوط وضعت في فترات مختلفة .

ويتجسد الخط العربي في عدة عناصر معمارية بجامع القرويين، فنجده في قاعة الصلاة،و في القباب، وفي المحراب،و في الثريات، وفي المنبر، وفي أفاريز الصحن، وفي العنزة وفي حيطان الأروقة ...

ونجد نوعين من الخطوط العربية : الخط النسخي والخط الكوفي .

- الخط النسخي: وقد اتسم بالبساطة والليونة وجاءت حروفه مدورة، ويعتبر خط الثلث والمجوهر من أشهر أنواع الخطوط المتأصلة في الخط النسخي، وقد وجدت بشكل مكثف بالجامع .
- الخط الكوفي: وقد تميز بالثبات في حروفه المستقيمة والمتصلة، وقد تنوع بين الكوفي القائم الزوايا والكوفي المربع والكوفي المورق المزخرف.

وندرج بعض النقائش الخطية الموجودة بالجامع .

نصوص بالخط النسخي :

- بسم الله الرحمن الرحيم .
- صلى الله على محمد وعلى آله .
- ولا تفسدوا في الأرض بعد إصلاحها.
- العز لله .
- آمن الرسول بما أنزل إليه من ربه ...

نصوص بالخط الكوفي:

- وقل ربي أدخلني مدخل صدق وأخرجني مخرج صدق.
- توكلت على الله .
- حسبي الله .
- ومن يتق الله يجعل له مخرجا.
- «إن ربكم الله خلق السموات والأرض في ستة أيام»
- أعوذ بالله من الشيطان الرجيم.
- الله نور السموات والأرض.
- يا أيها الذين آمنوا اتقوا الله ولتنظر نفس ما قدمت لغد.

كما تجدر الإشارة أن هناك مجموعة من الخطوط المكتوبة بالحروف اللاتينية توجد في الثريات التي كانت في الأصل نواقيس[53] .

قراءة في النقائش الخطية

من خلال تفحصنا للنقوش الخطية يمكن أن نستخلص مايلي :

- طغيان الخط الكوفي.
- إن هذه الخطوط لاتخلو من أصالة استمدت عناصرها من الكتابة الكلاسيكية .
- التميز بالنعومة والخشونة والتكامل الفني الناتج عن التوزيع الإيقاعي .
- عدم الانسجام في بعض الأحيان في حجم خطوطها خلو بعض الحروف من الدقة والإتقان.
- إدماج أساليب الخط مع الزخارف كالتوريق والتشجير.

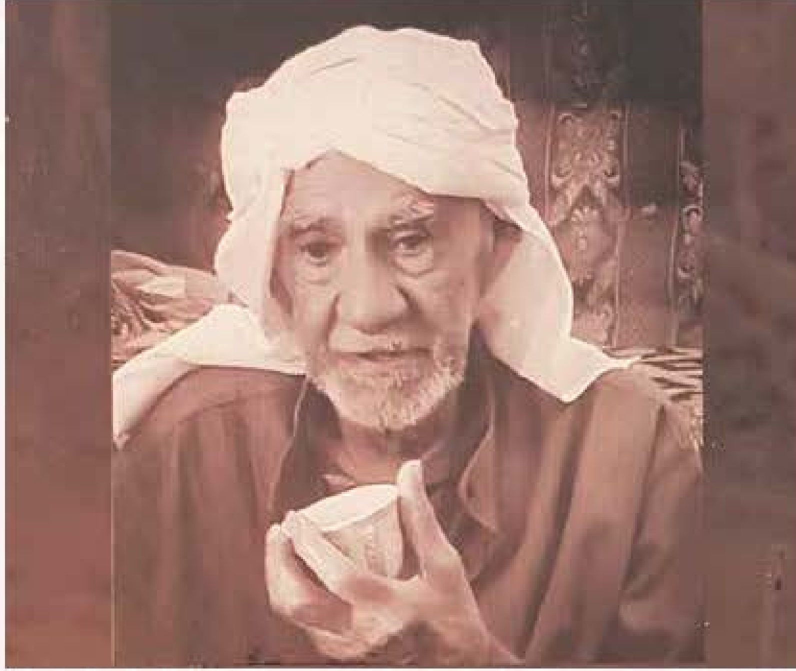
خاتمة

بعد تطرقنا لمحاور الموضوع، ننتهي بخلاصتين :

- الخلاصة الأولى: هي أن جامع القرويين، معلمة دينية شاهدة على ما بلغه فن العمارة المغربية الإسلامية من ازدهار ورقي في كل عصر من العصور التي مرت بها. فقد جمعت بين مواد البناء التقليدية وبين الزخرفة الهندسية والنباتية والكتابية، التي نفذت على الزليج والجبس والخشب والبرونز.
- الخلاصة الثانية: هي أن هذه المعلمة من آثار البنائين والحرفيين، وجهودهم في مجال العمارة، شاهدة على ما قدموه من إنجازات في صرح الحضارة العربية الإسلامية.

الهوامش

1. على ابن أبي زرع الفاسي، الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس، دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط 1972 م، ص. 54 .
2. جامع الأشياخ هو الجامع العتيق بفاس، بناه الإمام إدريس عام 193هـ /809م بعدوة الأندلس، وأقام به الخطبة إلى أن نقلت إلى جامع الأندلس سنة 321هـ/933 م .أما جامع الشرفاء فهو الذي يوجد بعدوة القرويين، وقد تأسس السنة التي تأسس فيها جامع الأشياخ (انظر ابن ابي زرع، نفس المصدر ص 38.) .
3. ابن القاضي المكناسي، جذوة الاقتباس في ذكر من حل من الإعلام بمدينة فاس، دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط، 1973، ص 52.
4. ابن أبي زرع ،نفس المصدر، ص -54 ص55 .
5. نفسه ص 54، ابن القاضي نفس المصدر ص 52، وعلي الجزنائي، جني زهرة ألآس في بناء مدينة فاس، تحقيق عبد الوهاب بن منصور، المطبعة الملكية، الرباط، 1991، ص 45 .
6. ابن أبي زرع، نفس المصدر، ص 55.
7. Mohamed Metlassi , Fès , La ville Essentielle. ACR. 2003, p. 168.
8. الجزنائي، نفس المصدر، ص .47.
9. ابن أبي زرع نفس المصدر، ص. 61.
10. عبد الهادي التازي، جامع القرويين، المسجد والجامعة بمدينة فاس، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1972 ج I، ص. 75 .
11. ابن أبي زرع، نفس المصدر، ص .64.
12. الجزنائي، نفس المصدر، ص .54، وابن أبي زرع، نفس المصدر، ص 57 .
13. الجزنائي نفس المصدر، ص 76-75.
14. محمد الصغير الافراني، نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي، تحقيق هوداس 1888،ص 160 .
15. أحمد بن خالد الناصري، الاستقصا لأخبار المغرب الأقصى، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1955 ج6 ص ص 60-59 .
16. John D.Hoag, Architecture Islamique, Paris, 1982, p104 et Henri Stierlin, Architecture de l'Islam, office du livre, Fribourg, Suisse 1979, p. 183
17. عبد الهادي التازي، جامعة القرويين، الجزء 1989/1، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ص45.
18. Metlassi, op; cit, p .182
19. Georges Marçais, L'Architecture musulmane d'Occident, Arts et Métiers graphiques, Paris, 1959, p., 197.
20. المقرنص: عنصر معماري يشبه خلايا النحل، يؤدي وظيفة معمارية وزخرفية.



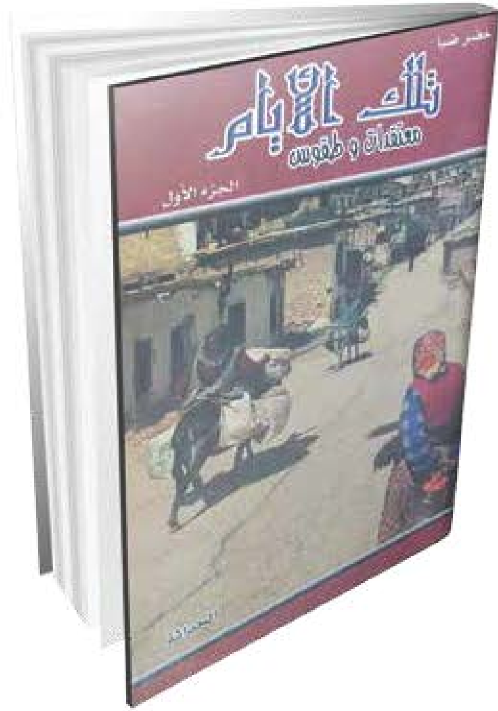
القهوة الإماراتية والقرى التونسية والطب الشعبي اللبناني وتعريف بعلم من الجزائر

أ. أحلام أبو زيد - كاتبة من مصر

رحلة هـذا الملف تتنوع جغرافيّـا وموضوعيًا، وهو المنهج الذي اتبعنـاه دومًا في جديد النشـر. وقد بدأنا الرحلة في كتـاب غاص مؤلفه في صلب المعتقدات والمعارف الشـعبية اللبنانية في أسـلوب مازج بـين البحثي والروائي، ثم سـافرنا إلى شـمال إفريقيا وتوقفنا في تونس لنتنقـل بين قرى واحـات نفزاوة وما تحتويه من مسـاكن ارتبطت بتراث شـعبي عريـق، واتتهزنا فرصة وجودنـا بتونس لنسـافر إلى الجزائر لنذهب في رحلـة داخل علم ورائـد في الثقافـة الشـعبية الجزائريـة وهـو العلامـة «محمد بن شـنب»، ثـم عدنا للمشـرق العـربي لنتعلم فنـون وآداب صـب القهوة في الإمـارات من خلال كتـاب يُعد الأمتع في مجاله.

معتقدات وطقوس لبنانية

صدر عام 2017 الجزء الأول مـن كتاب «تلك الأيام معتقـدات وطقـوس» لمؤلفه خضر ضيا عـن دار الحداثة في بيروت. ويقع الكتـاب في طبعتـه الأولى بحجم متوسـط



في 352 ص. وقدم للكتاب كل من زاهي ناضر وهاشم إبراهيم، ويُعد تجربة مهمة في توثيق ورصد المعتقدات والمعارف الشعبية بلغة أقرب للروائية، ومن ثم فقد تحقق الجانبان العلمي والإبداعي في آن، وقد كابد المؤلف جميع المظاهر الشعبية التي كتب عنها، وقد شاهدها ولاحظ كيف تتم وحرص على تسجيلها أولاً بأول. فحفل الكتاب برحلة شيقة بين الشيوخ الذين يعالجون بالقرآن، والسحرة الذين يقدمون وصفات سحرية، وزيارة الأولياء، وتأثير الكائنات الخارقة، والاحتفاء بالكلمات المطلسمة. كما رصد المؤلف العادات والتقاليد الشعبية منذ مرحلة ميلاد الأطفال وعادات الزواج والأفراح والأغاني حتى مرحلة الوفاة والعزاء وما يرتبط بها من احتفالات شعبية موسمية. وارتبطت معظم حكايات الكتاب بالقرى الجنوبية اللبنانية حيث جبل حرمون الذي شهد خبرات أبطال هذا الكتاب والذين عاصرهم المؤلف وسجل عاداتهم وطقوسهم وأمثالهم الشعبية وتعبيراتهم اليومية التي تظهر بين موقف وآخر عبر صفحات الكتاب. كما حفل الكتاب أيضًا بذكر بعض الأدوات التي كانت تستخدم في الماضي، وقد اندثر معظمها الآن مثل: النير- المحراث- المعاول- المزابل- كبكبة- اسمندرة- تبانة- روزنة- كواير- بابور- طبسة- دست- جنطاس.. إلخ.

وقد ركز خضر ضيا على المعارف والمعتقدات المرتبطة بالطب الشعبي خاصة، وكيف تلجأ الجماعة الشعبية إلى الكثير من الممارسات العلاجية للتخلص من المرض. وقد أشار زاهي ناضر في مقدمته إلى أن معتقدات حكايات هذا الكتاب تمحورت، أكثر ما يكون، حول التناسل والخصوبة والإستمرارية الزمنية للجماعة، وسبل العلاج من الأمراض، ومقاومة الشرور والحوادث المشؤومة، والوقاية من طاقة الأذى المتربصة بحياة الإنسان. والملفت أن جملة هذه القضايا تدخل في إطار مشاغل ما يسمى «الطب الشعبي» بصورته القديمة المتوارثة، حيث لم يكن هناك أطباء بالمعنى الحقيقي، ولا مستشفيات أو تقنيات مخبرية.

وينقسم الطب الشعبي إلى فرعين هما الطب الشعبي الطبيعي التجريبي، والطب الشعبي الديني والسحري. يعتمد الأول على العلاج بالأدوية الطبيعية، أي على التداوي بالأعشاب والحمية وبعض الأغذية الخاصة، إلى جانب العلاجات الجراحية الأخرى كالفصد، والحجامة، والكي بالنار. أما الفرع الثاني فينقسم في الثقافة الرسمية إلى قسمين: أحدهما طب مشروع، أي يقره الشرع الإسلامي، ويستعين بالدين وطقوسه في العمل الطبي، ويدعى «العلاج بالأدوية الروحية»، ويبغي رفع معنويات المصاب، وتلطيف الوجه المقهور للزمن، ويعتمد التداوي بالقرآن، والرقى والصلاة والدعاء والأذكار والنذور لمقامات أنبياء الله وأوليائه، ويقوم بخدماته الممارسون المعروفون وبعض رجال الدين ومشايخ الحي. (ويقوم بخدماته رجال الدين ومشايخ الحي، وبعض الممارسين المعروفين.) أما القسم الآخر، فهو طب غير مشروع دينيًا، لأنه يلجأ إلى الأساليب السحرية، ويُعرف باسم الطب الغيبي أو الخرافي، ويتوسل بالتمائم والتعاويذ والأحجبة والطلاسم، وغيرها من الطقوس الغريبة بشروطها وممارستها، مما نهى عنه الدين، ويقوم به لطرد الأرواح الشريرة من تجمع لديه القوة السحرية

والقدرة الدينية، وخصوصًا أصحاب الباع الطويل في تحضير الجان وكتابة الحجابات والتعاويذ.

ومن الملاحظ، بالاستناد إلى حكايات الكتاب، أن القرويين، في ممارستهم للطب الشعبي، كانوا يعتمدون على العلاج بالأدوية الطبيعية، أو بالأدوية الدينية والسحرية، أو بهما معًا. فيقترن البُعد الطبي بالبُعد الغيبي. وفي أغلب الأحيان كانت الوصفات السحرية أكثر شيوعًا بين الناس من حبوب الدواء، لعلاج الأمراض أو للوقاية منها. ويشير هاشم إبراهيم في مقدمته للكتاب بقوله «تلك الأيام» الذي ألفه خضر ضيا نجد فيه فلاحين- رعاة- أكداس أغلال- أكوام أمنيات- جرار تتراقص على طريق العين فوق أكتاف الصبايا، زواقيق عابقة بروائح الخبز المرقوق ومشاطيح التنور، ورائحة البصل والكشك، وبأغنيات المصاطب، عواء الليل تنفس الشجر، وعلى أسطح البيوت تجفف النسوة القمح المسلوق والكشك، ويجففن أجسادهن تحت لهيب الشمس، وعند الدغوس يفرش المساء ضوء القمر تحت شجرة الزنزرخت لتعمر سهرات وحكايا الغيلان والضباع والأفاعي والجان..

وقد أسند خضر ضيا بعض العناوين الروائية بكل فصل من فصول كتابه، ليستقطب جمهور القراء إلى جانب جمهور الباحثين والمبدعين، وقد جاءت فصول الكتاب في نحو عشرين فصل حملت العناوين التالية: سراج الليل- بَطّاح، حامي الحِمى- حسن وإبليس- الحُمّى المُثَلَّثَة- الولد المبدول- حلفت على «الكراعين والراس»- «دَشِّر قَمَرْنا يا حُوت»- دقّ الكوز بالجرَّة- أسنان «أبو قَرُّوش»- «سَبَعَهُ الضَّبْعُ»- عقدُ لسانِ الوقش- قاطع شرش الإنس- علقة سخنة- «قوسُ قزح أم قوسُ الله»- كبسة النفساء- «تعريصة الفقير»- عين المسيح (آية يسوع الأبدية)- زيارة مقام النبيّ «سُجُدُ». في كل فصل نشهد قصة البحث عن حلول دينية وسحرية وعلاجات طبيعية وعقاقير ومشروبات تقليدية في عوالم أبطالها من الرجال والنساء والأطفال.. ففي حكاية «سراج الليل» تبحث أم علي عن علاج لابنها الذي هزل جسده وارتفعت حرارته فشرعت لتقديم مشروبات كالبابونج والزوفا والعيزقان، ولم تفلح تلك المشروبات، فشرعت الأم في أن تسكب له رصاصة تفك بها العين الحاسدة وهي تقول «طقت العين عنك وراحت».. ولما لم تفلح الرصاصة المذابة، لجأت الأم للحاجة زينب ذائعة الصيت وذات الباع الطويل في عالم الرقى، وقد دنت من الطفل المريض لتتلو عليه الرقية التي تحفظها عن ظهر قلب، وهي تنفخ داخل قبضة يدها اليمنى بين الفينة والفينة ثم تعود وتُمسد براحة كفها على رأس الصبي وجبينه وهي تقرأ الرقية: أُعيذك بكلمات الله التامة وأسمائه كلها، من شر كل عين لامة، ومن شر أبي قترة وأبي عروة...إلخ. ولم تفلح الرقية في علاج الطفل ولم تياس أم علي التي لجأت إلى الشيخ عبد الحليم في القرية المجاورة، وقد سألها عن اسمها واسم المريض، ثم دلف إلى غرفة حافلة بعدة الشغل ومستلزمات المهنة كالبخور وما شابه، وأخذ ينادي على أسماء الجان.. وبعد مجموعة من الطقوس يصرح للأم بأن طفلها قد تلبسته «قرينة» ثم جهز لها حجابًا في قطعة قماش خضراء وأوصى أم علي أن تربط الحجاب إلى زند الصبي حتى يشفى... وتستمر رحلة الأم للبحث عن علاج لابنها الذي لم تفلح معه جميع المحاولات السابقة ليستقر الرأي على اللجوء إلى سهجونة ابنة مختار القرية وهي المرأة المحترفة في إجراء الاحتفال الطقوسي المسمى «سراج الليل»، وهو احتفال يشارك فيه الجيران والأطفال يبدأ بجمع الطحين وزيت الزيتون والخرق البالية من سبعة منازل في كل منها ذكر اسمه «محمد»، وسبع منازل في كل منها أنثى اسمها «فاطمة»، ثم يتم عجن الطحين، ويدعى صبية القرية عصرًا للاحتفال حيث ينتقل الخبز من منزل إلى آخر، وبعد مجموعة من الطقوس يجتمع المشاركون قبالة منزل المريض، ويسمى العجين فيما بعد باسم «سراج الليل».. ثم تهتف سهجونة ويردون ورائها: يا ضبوعة البرية.. كُلي الحمى والبردية.. عن علي بن حاجة» أي عن المريض بعد نسبة اسمه لأمه وليس لأبيه..

وعلى هذا النحو تمضي حكايات الكتاب الممتعة والحافلة بتفاصيل الثقافة الشعبية والخبرات الشعبية لأهالي الجنوب اللبناني..



فولكلور واحات نفزاوة

صدر عام 2017 أيضًا الطبعة الأولى من كتاب «قرى واحات نفزاوة: التاريخ والجغرافيا والمعمار» لمحمد الجزيراوي، عن دار المغاربية للطباعة وإشهار الكتاب بتونس، والكتاب يقع في 275ص. وتوجد واحات نفزاوة في الجنوب الغربي من البلاد التونسية وتمتد إداريًا اليوم على مساحة ولاية قبلي، وتُعد المنطقة منخفضة مقارنة بما حولها، ومن مظاهر ذلك امتداد الشطوط والكثبان الرملية على جزء كبير من مساحتها. وقد أوضح المؤلف في مقدمته مدى اختلاف عمله هذا عمن سبقوه في دراسة المنطقة تاريخيًا وجغرافيًا، مشيرًا إلى أنه قد استفاد كثيرًا من تلك الأعمال ومن غيره، غير أنه اختص كتابه بالبحث في التراث العمراني والمعماري لمختلف قرى الدراسة، ومن ثم فقد قدم مادة مختلفة كونها اعتمدت على الجانب الميداني والشهادات الشفوية، كما أشار إلى أن حجم ما قدم في الكتاب يختلف من قرية إلى أخرى نتيجة عوامل عديدة منها العراقة التاريخية، فهناك قرى ضاربة في عمق التاريخ، وأخرى لم يمر عليها سوى سنوات قليلة، فضلاً عن أهمية الوثائق المتوفرة لدى المؤلف عن كل قرية، وأخيرًا حجم التعاون الذي وجده المؤلف من سكان قرى دون أخرى، وهو ما يمثل أحد صعوبات الجمع الميداني في مجال التراث عامة. وقد تجاوز عدد القرى التي تناولها الجزيراوي في كتابه خمسون قرية، شملت القرى المأهولة اليوم فضلاً عن بعض القرى التي غادرها سكانها خلال القرن العشرين مثل الدرجين وعوينة راجح والصنم والقصر لحمر. وقد لاحظ المؤلف أن النسيج العمراني التقليدي لقرى الواحات القديمة يمتد على مساحة صغيرة، وقد بدا كثيف المباني ومتشعب الأنهج ومتعدد الساحات العامة، في حين اعتمد سكان قرى الواحات المستحدثة على سكن مشتت وممتد على مساحة شاسعة.

كما لاحظ المؤلف أن الفلاحة السقوية هي أهم ما يميز تلك القرى، وقد أشار إلى تجربته الميدانية قائلاً: بعد أن قمنا بدراسة المادة الوثائقية وإثر العديد من الزيارات الميدانية وتسجيل المادة الشفوية، عملنا على تصنيف قرى هذه الشبكة إلى مجموعات اعتمدنا فيه على العامل الجغرافي كمقياس أساسي. فبعد الفصول الثلاثة الأولى للكتاب والتي تهتم بالتقديم الطبيعي والتاريخي والاجتماعي للمنطقة تأتي بقية الفصول متضمنة كل منها على مجموعة قرى تبعًا لتسميات قديمة أو انطلاقًا من أسماء اخترناها، وهي على التوالي: قرى بلاد «الزّوي» وقرى منطقة «العناد» وقرى منطقتي راس العين والبحاير وقرى منطقة «الشارع» وقرى دوز وما جاورها وقرى الفوار وأخواتها. وقد تناول المؤلف في كل قرية الملامح التاريخية والأثرية العامة مع التركيز- كما أشرنا- على النسيج العمراني والتراث المعماري مثل أهمية موقع القرية وشبكة الطرقات ومحيطها البيئي لاسيما علاقتها بالواحة. مع الإشارة من حين لآخر لأصل التسمية.

بدأ الكتاب بعرض للمعطيات الطبيعية للمناخ بقرى واحات نفزاوة، متعرضًا للمناخ التضاريسي، والمياه والشبكة الهيدرولوجية، والمناطق الجغرافية. لينتقل للحديث عن المعطيات التاريخية للمنطقة ليتناول أصل التسمية، ونفزاوة خلال العصور

القديمة والعصر الوسيط، والعصر الحديث حتى المرحلة المعاصرة. وقد توقف المؤلف في الجزء الخاص بالمعطيات الاجتماعية ليعرض لنا النظام الاجتماعي والاقتصاد المعيشي والأنشطة الحرفية بنفزاوة، ثم يشرح لنا العادات المرتبطة بالمجموعات ذات القرابة الدموية المرتكزة على النظام الأبوي دون تعدد الزوجات، ويجتمعون لاتخاذ القرارات في مختلف شؤون القرية، وتساهم المرأة في بناء المسكن بإعداد الجبس وجلب الماء، وكذا الأعمال المنزلية، فضلاً عن بعض الأنشطة الحرفية والفلاحة. ويختار زعيم القبيلة عادة من بين الشخصيات التي اكتسبت خبرة طويلة في الحياة العامة من بين أعضاء مجلس كبار القبيلة الذي يسمى «الميعاد».

وفي إطار النظام الاجتماعي لدى المجموعات القبلية التي كانت تجوب الأراضي الجنوبية من منطقة نفزاوة، فتُعد الأسرة الخلية الأساسية في التنظيم الاجتماعي.. وتنطلق كامل القبيلة نحو «دار المصيف» بالممتلكات التي يمكن حملها على ظهر الإبل ولا يتخلف عن الرحيل إلا من كلف بحراسة النخيل والمؤن المخزنة في مساكن تم بناؤها لهذا الغرض. وتهتم النساء ببناء الخيام منذ أواخر الشتاء إلى أواخر فصل الربيع بينما يبنون زرائب من أغصان الأشجار الصحراوية كمسكن صيفي، ويسمى الانتقال بين المرحلتين «النقضة» ويعرفون موعدها بظهور الجوزاء في السماء، ومن الأقوال التي تتداول في هذا المعنى «إذا ريت الزوزا في العشي وتي الدلو والرشي». وما أن تبدأ بشائر فصل الخريف حتى تعزم نجوع البدو على العودة إلى «دار الشتي»، وبنفس الخبرة التي يمتلكونها في تحديد موعد السفر، فهم يعرفون الوقت المناسب للانتقال من مرحلة لأخرى. يقطن البدو خلال هذه المرحلة في زرائب يشيدونها من خشب النخيل وجريدها، أو مساكن نصفها الداخلي حفر في الأرض ونصفها الخارجي يتمثل في سور من الجريد أو أغصان الأشجار. وتقوم النساء خلال هذه المرحلة بترقيع بيوتهن وإعداد المؤن الغذائية، بينما يقضي الرجال أغلب وقتهم في التزود بحاجياتهم من التمور والحبوب والزيوت وبيع السمن والصوف أو جني التمور، ومنهم من يستغل الفرصة لبناء غرفة للخزن أو ترميمها للذين شيدوا سابقًا، ويشتغل الجميع بإقامة احتفالات الزواج وأداء زيارة للأولياء الصالحين. وقد اهتم الباحث بدراسة خمس قبائل في نفزاوة هي: أولاد يعقوب – المرازيق – العذارى، الصابرية، غريب.

وارتبط النظام الحرفي بنفزاوة بالنجارة حيث وظفت أخشاب النخيل والأشجار في صنع الأبواب، واستفادت المرأة من السعف في صنع الأواني، كما انتشرت الحرف المرتبطة بصوف الأغنام وصناعة الجلود، وكذا النسيج الذي اعتمد على النشاط العائلي، ثم صناعة الطين التي تستخدم كمادة محلية، فضلاً عن الأعمال المتعددة المرتبطة بالفلاحة. ويبدأ المؤلف بعد ذلك في رصد موسوعي لقرى الدراسة قسمها على ستة فصول، استهلها بقرى بلاد الزِوِي، وهي: الدِّبَاشَة – فُطْنَاسَة – بِشْرِي – زاوية العانس – زاوية الحَرِثْ – أُم الصُّمْعَة – زاوية الشُّرْفَة – بُوعبدالله – المِنْشِيَّة – القلِيعَة – نَفة – جزيرة الوحيشي – الزيرة البعيدة – الشوشة. أما منطقة العْنَاذْ فقد تناول فيها المؤلف قرى: طُنْبَارْ – الرابطة – المنصورة – الجديدة – تِلِّمينْ – تِنْبِيبْ. أما منطقتي راس العين والبحاير فقد تناول فيها قرى: قبلي القديمة – الكَعْبِي – قبلي – جنعورة – استفطيمية – ليمافس – سعيدان. ثم منطقة الشَّارَعْ وتضم قرى: بَازْمَةْ – الرَّحْمَاتْ – المساعيد – جِمَّنَةْ – القصر لحمر – القَّلْعَة – القطْعَايَة – ابِنِسْ – بِشِلِّي – البَرْغُوثية – كِلْوامن – غِليسية الفدارة – بني امحمد – البْلِيدات – الجِرْسِينْ – الطويبة). ثم منطقة دوز وما جاورها وتضم قرى: دوز – غليسية – الحِسي – زعفران – الصنم – نويل – الكليبية – الشكرية. وأخيرًا منطقة الفوار وأخواتها، وتضم قرى: غيدمة – بِشْنِي – الدِرْجِينْ – عِوينة راجح – الفَوَّارْ – الصابرية – قرى رجيم معتوق. ويقدم المؤلف بكل منطقة بيانات موسوعية تتفاوت حسب ما تيسر له من جمع ميداني، مشيرًا إلى موقع القرية وما دون حولها في المصادر تاريخيًا وكذا المادة الشفهية، ثم الآثار الموجودة بها، ثم يسجل

المؤلف وصفًا دقيقًا لمساكن القرية، وارتباطها ببعض المزارات كمقامات الأولياء وغيرها، ثم يشرح الحراك الاجتماعي للسكان، والمقارنة بين المساكن القديمة والحديثة، مشيرًا لأصل التسمية كلما أمكن. واختتم الجزيراوي كتابه بملحق احتوى بيانات أهم المجموعات والأعيان والطرق الصوفية بقرى نفزاوة أواخر القرن 19، وملحق آخر ضم معطيات حول بعض القطاعات بنفزاوة سنة 1959، وبيان بعدد المساكن الصلبة (العريش) والقرى والخيام بنفزاوة سنة 1924. وأخيرًا قدم لنا المؤلف قائمة بالمصادر الشفوية التي اعتمد عليها في جمع مادته، وضمت 76 إخباري من مختلف قرى الدراسة.

آداب صب القهوة في الإمارات

صدر عام 2016 كتاب «آداب صب القهوة في الإمارات» لمؤلفه عبدالله خلفان الهامور اليماحي، عن معهد الشارقة للتراث، والكتاب في الحجم المتوسط في 130 صفحة. واعتمد الكتاب على التجارب والملاحظات الشخصية للمؤلف خلال خبرته الطويلة في هذا الموضوع، وكذا الرجوع لبعض المتخصصين، والمصادر العربية التي تناولت الموضوع، ومن ثم يُعد الكتاب وثيقة مهمة لتوثيق آداب القهوة وما يرتبط بها من ممارسات، بلغت ما يقرب من خمسة وتسعين أدبًا لصب القهوة مما ورثه المؤلف وتعلمه وشاهده في هذا الأمر خلال ربع قرن من الزمان، لازم خلالها مجلس والده- رحمه الله - وكذا مجالسة الكبار ومجالس العائلة؛ إذ كانت - كما يشير الهامور- ملأى بالقيم والأخلاق والأدب والشعر وحب الوطن، وكذلك المشاهدة والمعايشة اليومية، حيث كان حريصًا كل الحرص على متابعة الأمور التراثية ومعرفة الآداب وما يختص به السنع الإماراتي من عادات وتقاليد. ويضيف المؤلف قد تكون هناك آداب سواء كانت أفعالاً أو أقوالاً أخرى لصب القهوة لم يقف عليها، لدى بعض القبائل، وكذلك في بلدان عربية لها عاداتها وتقاليدها في صب القهوة.



وقد أسند المؤلف لفصول الكتاب بعض الصور الكاريكاتيرية لتوضيح آداب القهوة في كل مرحلة بطريقة مسلية، حيث أشار إلى أن الكتاب موجه لفئة الشباب. وقد أعد هذه الصور الفنان عادل خليل الحوسني بشكل محترف. وقد صنف عبدالله الهامور كتابه إلى خمسة فصول، خصص لكل منها أدبًا من آداب صب القهوة مراعيًا تسلسل هذه الآداب قدر المُستطاع.

وقد بدأ الكتاب بعرض لآداب حامل الدلة وهو «المغنم» أو راعي الدلة أو «الصبيب» أو «المقهوي»، وهو الشخص الذي يصب القهوة، حيث أشار إلى أن راعي الدلة يجب أن يتحلى ببعض الآداب والتي حصرها المؤلف في 44 أدبًا، أي أنها اشتملت نصف الآداب المسجلة بالكتاب تقريبًا، منها أن يكون صاحب الدلة عند صبه القهوة حافي القدمين، وأن يكون واقفًا عند صبه القهوة، ويتميز بالمظهر الحسن، وألا يسمح لوالده بأن يصب القهوة للضيوف في وجوده، وأن يكون موقعه في أول المجلس قرب الباب، وأن يشرب ويجرب الفنجان الأول، وأن يتأكد من سلامة الفناجين قبل تقديم القهوة إلى الضيف، وأن يهز الفناجين التي بيده

قبل أن يصب فيها القهوة، وأن يمسك مقبض الدلة من الوسط وإصبعه الإبهام أعلى المقبض، وأن يرفع الدلة عن الأرض بطريقة هادئة وغير خاطفة، وأن يمسك الدلة باليد اليسرى والفناجين باليد اليمنى، وأن يكون عدد الفناجين التي يحملها بيده ثلاثة فقط، وإذا كان في المجلس رجل ذو وجاهة يبدأ به، وإذا لم يعرف إلى من يقدم الفنجان الأول، يتقدم لوالده وهو يوجهه (حالة الشك)..إلخ.

أما ما يخص واجبات الضيف وهي الآداب التي يتحلى بها الضيف أثناء شرب القهوة من تسلمه وشُربه وتسليمه الفنجان، فقد بلغت 22 أدباً، منها أن يُقبل على صاحب الدلة بصدره ووجهه عند أخذ الفنجان، وأن يتسلم الفنجان بثلاثة أصابع: الوسطى والسبابة والإبهام، وألا يشرب أكثر من ثلاثة فناجين؛ فلا يصح له الفنجان الرابع، وأقل ما يشربه فنجانان، وهذا هو الأفضل. ولا يصح له ترك شيء من القهوة داخل الفنجان ويسلمه لصاحب الدلة، وألا ينفخ في الفنجان ليبرد القهوة، لكن يحركه حركة شبه دائرية، وألا يخرج صوتًا عند شرب القهوة بشكل ملحوظ أو واضح، وألا يترك الفنجان في يده مدة طويلة وينشغل بالكلام، وإذا كان بجانبه شخص ذو وجاهة، يُستحسن أن يقدم إليه فنجانه تقديرًا له. وأن يضغط بالفنجان على يد صاحب الدلة، إذا أراد زيادة كمية القهوة، وأن يأخذ الفنجان باليد اليمنى ويشرب ويسلمه باليد اليمنى كذلك، ولا يجوز له أن يأخذ الفنجان وهو واقف بل عليه الجلوس، وألا يكون واضعًا رجلاً على رجل أو متكئًا حينما يتسلم الفنجان. وألا يطيل الحديث مع صاحب الدلة أثناء أخذ الفنجان، وأن يقبل الفنجان الذي وجهه إليه صاحب المجلس، وألا يضع الفنجان على الأرض إلا إذا كانت له حاجة، وألا يتقدم الضيف لصب القهوة، ولو كان أصغر من في المجلس سنًا، وللضيف الحق أن ينادي: فنجانك يا راعي الدلة، إذا نسى الفنجان في يده، وأن يهز فنجانه عند الاكتفاء من شرب القهوة، ويقول (غنمت)، كما يحق له أن ينبه صاحب الدلة إلى عيب في الفنجان، وألا يسلم فنجانه إذا تزامن انتهاؤه من شرب القهوة مع ذي وجاهة أو كبير سن، وأخيرًا على الضيف أن يستأذن صاحب الدلة أولاً إذا أراد الخروج والدلة (دايرة أو واقفة) قائمة.

أما الآداب المرتبطة بالقهوة والدلة والفناجين فقد جاءت في 12 أدبًا، منها أن تكون الدلة والفناجين على درجة كبيرة من النظافة، وأن تكون الدلة صالحة لزل القهوة فيها، ولا تقدم القهوة فاترة أو محمومة؛ أي حرارتها ضعيفة، ولا يصب في الفنجان المشلوم أو الذي فيه شرخ، وأن تكون الفناجين ذات حجم واحد، كما يُمنع وضع الفناجين في صينية ويُطاف بها على الضيوف، وأن توضع الفناجين في طاسة فيها ماء إلى نصفها أو أقل بقليل وتسمى (طاسة الغسول)، وعند وصول ضيف جديد تُصنع له قهوة جديدة، ولا تُستخدم ألفاظًا مثل: (شكرًا)، (عفوًا) عند صب القهوة، وصاحب الدلة هو من يرد على من مدح القهوة، وأخيرًا ينبغي ألا يتقدم الأبناء صغار السن أو من ليس لديه معرفة إلى صب القهوة.

وقد تناول الهامور بعض آداب صب القهوة عند أفراد العائلة والأصدقاء واشتملت تسعة آداب، جاء فيها: يُمنع جلسة القُرفصاء (التربع) على الذي يصب القهوة، ويُسمح له بالجلوس أثناء صبه القهوة، ولا بأس بأن يصب الأب القهوة لأولاده وكذلك الأم، كما يُسمح بالسوالف أثناء صب القهوة، وفي موسم القيظ، لا بأس بأكل الرطب وشرب القهوة في آن واحد، ولا مانع من زيادة عدد الفناجين إلى أكثر من ثلاثة في شرب القهوة عائليًا، كما يُسمح للأولاد في سن السابعة فأكثر بصب القهوة من باب تعليمهم، ولا بأس بكمية القهوة التي تُصب لكبير السن، أن تزيد على ربع الفنجان، ويجب غسل الفنجان بعد شرب القهوة ثم تسليمه راعي الدلة. وفي القسم الأخير من الكتاب سجل المؤلف بعض الآداب العامة التي لم ترد في الكتاب منها بعض العادات المرتبطة بدلة الولائم أو العزاء الكبيرة، حيث أن فنجان العزاء يكون واحدًا ولا يزاد على اثنين، كما أن دلة العزاء لا يُستأذن صاحبها عند المغادرة، بل يُستأذن صاحب

العزاء، أما دلة ولائم الأفراح الكبيرة فتكفي الضيف فيها الإشارة إلى صاحب الدلة بالمغادرة، أما الشخص الذي لا يشرب القهوة فعليه الاعتذار لصاحب الدلة ويتحول الفنجان إلى الذي بجانبه، وفي المجالس الكبيرة في الوقت الحالي قد تكون هناك بعض الاستثناءات، غير أن الأصل أن تكون في المجلس دلة واحدة قائمة، وقد يتقدم الأب ليصب القهوة لأحد أبنائه.

والكتاب على هذا النحو يسجل بدقة علمية في الرصد والوصف والتحليل آداب صب القهوة، وفي الوقت ذاته اتسم أسلوب المؤلف بالبساطة والتشويق والمتعة في العرض مما يجعل الكتاب مرجعًا علميًا وأكاديميًا من ناحية، ومرجعًا ثقافيًا وأدبيًا وتعليميًا للأجيال القادمة من ناحية أخرى.



بن شنب والثقافة الشعبية

وفي الجزائر أصدرت مديرية الثقافة لولاية المدية عام 2012 كتابًا حمل عنوان «الدكتور محمد بن شنب والثقافة الشعبية» ويتضمن سلسلة محاضرات الملتقى الوطني المنظم بإشراف المديرية يومي 12 و13 ديسمبر 2011 بجامعة المدية. وقد نشأ بن شنب (1869 - 1929) في منطقة عين الذهب بالمدية، حيث حفظ القرآن عن شيخه أحمد بارماق، ثم توجه إلى تعلّم الفرنسية بالمكتب الابتدائي، وحصل على شهادة مكنته من الالتحاق بالمدرسة الثانوية، ثم توجه إلى الجزائر العاصمة سنة 1886، والتحق بمدرسة المعلمين، وتخرج منها عام 1888، ثم عمل معلمًا ثم توجه إلى الجامعة الجزائرية حيث حصل على شهادة اللغة العربية، كما حصل عام 1896 م حصل على شهادة البكالوريا، وعمل بعدها أستاذًا بالمدرسة الكتانية في قسنطينة، ثم ارتقى عام 1908 إلى درجة محاضر بالجامعة. ثم تقدم عام 1920 لنيل شهادة الدكتوراه من جامعة الجزائر ثم عُين 1924 أستاذا بكلية الآداب الكبرى في العاصمة. وقد أتقن إلى جانب العربية اللغة الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والأسبانية والألمانية والفارسية، وشيئًا من اللاتينية والتركية. وقد أشار مدير الثقافة في مقدمته للكتاب إلى أن اختيار محور الثقافة الشعبية في فكر العلامة محمد بن شنب (1869 - 1929) جاء مؤسسًا على سببين اثنين: أولهما: الأهمية التي تكتسبها الثقافة الشعبية كركن ركين في فهم واستيعاب تاريخنا الثقافي والاجتماعي، وثانيهما: التعرف على مدى اهتمام بن شنب بدراسة الثقافة الشعبية، ومدى مساهمته فيها، وكيف تعامل معها في ظل الهيمنة الاستعمارية.. كما أكد عبد الحميد بورايو إلى أن الوسط الثقافي والجامعي قد تنبه إلى أهمية ما أنجزه بن شنب في العديد من مجالات المعرفة الإنسانية، مثل دراسة التراث اللغوي والأدبي، مع التركيز على الخصوصية المغاربية ممثلة في التراث الأندلسي، ودراسة التراث الشعبي ممثلاً في أشكاله التعبيرية المختلفة كالأمثال والأشعار والعادات والتقاليد والعربية الدارجة. ويمكن أن نستنتج من موقف بن شنب استراتيجية للثقافة الجزائرية في مجال البحث العلمي في الجزائر، باعتباره من أهم مؤسسي البحث العلمي فيها، والمتعلق باللغة العربية، بالدراسات الأدبية والثقافة الشعبية.

وقد سجل التاريخ لهذا الصرح العلمي عديد الصولات والجولات في مناظرة المستشرقين، محاورتهم ومجادلتهم، فأعجز بوافر علمه وبلاغة لسانه وكريم خلقه، فكان رجلاً عاشقًا لوطنه، متمسكا بعروبته وإسلامه وانتمائه. وتُعد الثقافة الشعبية في فكر بن شنب ومدى مساهمته فيها ركنًا أساسيًا في فهم واستيعاب التاريخ الثقافي والاجتماعي الجزائري، إذ تكشف عن كيفية تعامل الرجل معها في ظل الهيمنة الاستعمارية. وتضمن الكتاب محوران رئيسيان؛ الأول بعنوان «مفهوم الثقافة» اشتمل على بعض الدراسات المتخصصة من بعض الباحثين، بدأت بدراسة محروق اسماعيل المعنونة «العلامة بن شنب وآثاره الإبداعية»، حيث أكد على دور بن شنب في تحقيق المخطوطات والمنهج المتبع فيها، ومنها مخطوطة «البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان» لابن مريم التلمساني، و«عنوان الدراية فيمن عرف من علماء المائة السابعة ببجاية» لأبي العباس الغبريني. كما أشار إلى جهد بن شنب في جمع التراث المعنوي وحمايته في مرحلة عصيبة مرت بها الثقافة الشعبية، بمحاولة طمس عناصر هويتها الثقافية وإلباسها ثوبا تبشيريا على يد مجموعة من المستشرقين لخدمة أغراض استعمارية توسعية. كما أشار محروق إلى أن ابن شنب قاد مقاومة ثقافية ضد الاستعمار، مستعملاً سلاح إبراز الثقافة الوطنية العربية الإسلامية الأصيلة وإظهار التباين بينها وبين الثقافة الفرنسية الاستعمارية، ساعده على ذلك تكوين علمي رفيع المستوى، وإتقان متعدد للغات، دراية بفن التحقيق، واطلاع على أسرار المنهج وخباياه عند المستشرقين، وهذا ما لم يتح لغيره من المفكرين والمحققين. كما سلط الضوء على منهج بن شنب في التصنيف في كتابه «أمثال العوام بأرض الجزائر والمغرب» الذي نُشر بين عامي 1905- 1907 بباريس في ثلاثة أجزاء، حيث اعتمد العلامة على كتب المعاصرين والأجانب في مجال التراث.

وفي المحور نفسه «مفهوم الثقافة» قدم العربي بوجلال دراسة بعنوان «محمد بن شنب حياته وآثاره» عرض فيه لمولد بن شنب ونشأته، وآثاره ومؤلفاته، وكذا تحقيقاته للمخطوطات، وأسلوبه العلمي في البحث، فهو وإن كان أستاذًا لآداب العربية في الجامعة الفرنسية بالجزائر، ونال شهادة الدكتوراة في الآداب، فإنه في الواقع عالم أكثر مما هو أديب، وأبحاثه - وإن كانت في موضوعات أدبية - فهي أبحاث علمية على طريقة علماء المشرقيات لا نكاد نرى عليها مسحة أدبية. وتحت عنوان «أصالة الإيقاع في الشعر الشعبي الجزائري» كتب لوصيف لخضر بحثه مشيرًا إلى أن الإيقاع في الشعر الملحون الجزائري وعناصره لابد وأن يسبقه حديث عن الأوزان في الموشحات والأزجال لشيوعهما قديمًا. فالموشحات هي أقدم تسمية شائعة ظهرت مقرونة باسم بلدها الأصلي الذي ظهرت فيه وهو الأندلس. أما عائشة ملكار فقد قدمت دراسة بعنوان «صورة المرأة في الثقافة الشعبية من خلال عينة من الأمثال في كتاب أمثال الجزائر والمغرب لمحمد بن شنب»، وقدمت الباحثة لمحة عن الكتاب، مشيرة إلى بعض الأمثال التي تذم النساء وتدعو إلى العنف، مثل «النساء بقرات إبليس - النساء كيتهم - ضربة النساء ما تتنسي.. إلخ. وتنهي الباحثة دراستها بالإشارة إلى أن هذه العينة من الأمثال الشعبية المدروسة تؤكد أن صورة المرأة العربية ومن خلالها المرأة الجزائرية سلبية، أو هكذا ترسم لها هذه الأمثال الصورة في الظاهر، إلا أننا حين نتعمق تلك الأمثال نجد صورتها إيجابية، ويتضح ذلك من خلال نماذج التحليل التركيبي لهذه الأمثال. واختتم هذا المحور بدراسة لصادق خشاب تحت عنوان «تاريخ الأرقام العربية: الرقم ثلاثة عند العرب أنموذجًا لابن أبي شنب» حيث استعرض تاريخ شكل الأرقام عند العرب، وأشار إلى اهتمام بن شنب بالرقم ثلاثة، حيث تُعد دراسته لهذا الرقم عند العرب من أغنى الدراسات وأضخمها حيث تتناول استشهادات من علم الكلام وأصول الدين والشرع، والشعر العربي والأمثال والحكم التي يحتل فيها العدد ثلاثة مكانة هامة، مع ترجمة وشرح لفصل من كتاب «برد الأكباد في الأعداد» في العدد ثلاثة عند الثعالبي والذي طبع 1927 تحت عنوان الرقم ثلاثة عند العرب.

وجاء المحور الثاني من هذا الكتاب المهم يحمل عنوان "مستقبل الثقافة الشعبية"، بدأ بدراسة لعبد الحميد بورايو بعنوان «مكانة كتاب أمثال الجزائر والمغرب لمحمد بن أبي شنب بين مصنفات الأمثال الشعبية الجزائرية"، مشيرًا إلى أن هذا الكتاب يعود إلى مستهل القرن العشرين، والمطلع على هذا العمل مقارنة بمن سبقوه نهاية القرن التاسع عشر (أمثال عبد الحميد بن هدوقة ووقادة بوتارن) سيجده أكثر اكتمالاً وتخصصًا وتوثيقًا حيث عمد إلى مقارنة الأمثال. ويحتوي 3127 مثلاً شعبيًا، موثقة بصيغها التعبيرية الأصلية، مرتبة وفق الترتيب الأبجدي، ومترجمة إلى الفرنسية، موثقة من حيث مصادرها، مشروحة من طرف المصنف ومعلق عليها، ومن ثم فالكتاب يمثل ثروة لغوية هامة يعتمد عليها الدارسون في التعرف على اللغة العربية الدارجة المستعملة في حواضر البلدان المغاربية في النصف الأول من القرن العشرين. كما قدم لعمي عبد الرحيم دراسة بعنوان "مستقبل الثقافة الشعبية في ظل تحديات العولمة"، ناقش فيها مفهوم الثقافة عامة والثقافة الشعبية خاصة،مشيرًا إلى جبهة الحاضر وتحديات المستقبل، حيث أكد على أن المنظومة الفكرية العالمية أدركت قيمة الثقافة الشعبية من حيث أنها الوعاء الذي يحوي الطرح الهوياتي والحضاري، ثم تساءل في النهاية حول مصير الثقافة الشعبية أمام شبح العولمة، وماهي الإجراءات التي يمكن تفعيلها لحماية الثقافة الشعبية والرسمية من مخاطر العولمة، ومن بين الإجابات التي توصل إليها، نجد التفعيل الحقيقي لمظاهر الثقافة الشعبية، لأنها تعطي لكل مجتمع عناصر التميّز والاستقلالية وتقوي الوحدة الوطنية، وذلك لتنوعها، وإنشاء المخابر ومراكز البحث التي تتكفل بمواد الثقافة الشعبية، مع تسخير الوسائل السمعية البصرية الضرورية ومسح شامل لكافة مواد الثقافة الشعبية على المستوى الوطني، وإنشاء بنك معلومات على الأنترنت ليكون مرجعا للباحثين وملاذًا لشرائح المجتمع تعود إليه قصد الاطلاع على ثقافتها الشاملة كون الثقافة الشعبية أحد روافدها.

وقدم الباحث شيكو يمينة مداخلة بعنوان «زواج المسلمين بغير المسلمين في الجزائر في عهد الاحتلال الفرنسي»، وهو من الموضوعات التي اهتم بها بن شنب ونشره عام 1908 باللغة الفرنسية، حيث تعرض إلى مشكلة الزواج بين المسلمين وغير المسلمين بدءًا بذكر أشكال الزواج عند اليهود والمسيحيين. فهو يرى أنه توجد مصاهرة كبيرة بين الديانات السماوية الثلاث، وبما أن الديانة الإسلامية منحدرة بدون نزاع عن اليهودية والمسيحية، فليس من غير المجدي الإشارة بشكل إجمالي إلى أهم النصوص التي تذكر زواج اليهود بغير اليهود، وزواج المسيحيين بغير المسيحيين، قبل عرض ما يتعلق بزواج المسلمين بغير المسلمين. وأعقب ذلك دراسة بوحبيب حميد بعنوان «محمد بن شنب مترجمًا الشعر الشعبي: قصيدة "الورشان" لابن مسايب أنموذجًا». مشيرًا إلى أن هذه القصيدة يمكن تصنيفها ضمن شعر «الحنين والشوق» حنين إلى ديار الأحبة والمقصود هنا البقاع المقدسة وزيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم. ويخلص بوحبيب من خلال اقتفاء معالم ترجمة هذه القصيدة من مربوع إلى آخر، بأن بن شنب مترجم محنك يدرك لطائف المعاني ويحسن إعادة إنتاج التركيب الأقرب إلى طبيعة الجملة الشعرية لدى ابن مسايب، كما أن الغاية من الترجمة (وهي تعريف القارئ بالفرنسية بأنموذج من الشعر الشعبي) هي التي أملت على المترجم طريقة الترجمة، فقد كان يضع في الحسبان دومًا ذلك القارئ الغربي قليل المعرفة بأبجديات الثقافة العربية الإسلامية، ومن جهة أخرى بذل بن شنب جهدًا جبارًا في توثيق الترجمة، ولم يفته شاردة ولا واردة في التعريف بأسماء الأعلام والبلدان والشعائر. من أجل كل هذا، كان لابن شنب فضل الريادة في ترجمة الشعر الشعبي. واختتمت المداخلات والأبحاث في هذا المحور بمداخلة لنعيمة العقريب بعنوان «توثيق الأمثال الشعبية عند محمد بن شنب»، تناولت فيها منهجية بن شنب في توثيق الأمثال، من ناحية التصنيف والمصادر المرجعية، والبناء اللغوي.